ÜBER DIE GRUNDSÄTZE

DER

ÖLMALEREI

UND DAS

VERFAHREN DER CLASSISCHEN MEISTER

VON

H. LUDWIG

ZWEITE, VOM VERFASSER DURCHGESEHENE UND VERBESSERTE AUFLAGE

LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN

1893.

ÜBER DIE GRUNDSÄTZE

DER

ÖLMALEREI

UND DAS

VERFAHREN DER CLASSISCHEN MEISTER

VON

H. LUDWIG

ZWEITE, VOM VERFASSER DURCHGESEHENE UND VERBESSERTE AUFLAGE

LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN

1893.

Das Recht der Uebersetzung bleibt vorbehalten.

THE GETTY RESEARCH
INSTITUTE LIBRARY

Vorrede.

Weil das Kunstwerk als sinnlich Wahrnehmbares der Seele durch das Auge vermittelt wird, das sinnliche Wahrnehmungsvermögen als den vornehmeren und Hauptfactor der bildenden Kunstthätigkeit betrachten und begriffliches Denken für einen Feind derselben erklären wollen, hiesse so viel, als diese Thätigkeit aus der Reihe bewusster menschlicher Kraftäusserungen streichen. Die Sinnlichkeit des Künstlers hat allerdings eine äussert entwickelte und verfeinerte zu sein, aber auf diesen Standpunct können auch die befähigtsten Sinne nur an der Hand des ordnenden, Begriffe bildenden Verstandes gelangen. Ein für allemal, die Neigung abstractes und anschauliches Denken, als wären sie zwei abgesonderte Gebiete, von einander loslösen zu wollen, da sie doch im Grund nur die zwei einander bedingenden Pole einer und derselben Kraft sind, ist eines von den Krankheitssymptomen unsrer Zeit, und besser wäre es wohl, ein Jeder suchte das rechte Gleichgewicht zwischen seinen sinnlichen und Verstandesfähigkeiten auf, der vornehmlich abstractem Denken Obliegende, indem er seine Sinne gleich scharf, wie seinen Verstand spornt, und der vorwiegend sinnlich Beschäftigte, indem er nachdenken lernt.

Dass die Kunst nur auf dem Boden des Gleichgewichts jener beiden Factoren gedeihen könne, scheint evident genug aus zwei uns sehr naheliegenden Thatsachen hervorzugehen. Einmal nämlich aus der, dass sie sank, indem man über der

begrifflichen Ausspitzung des Gedankeninhalts die Güte der sinnlichen Darstellung vernachlässigte, und dann aus der andern, dass die Reaction hiegegen, welche die Wiederherstellung einzig der Inspiration und dem Elan der reinsinnlichen Begabung anheimstellte (die sich sogar von jeglichem Schein der Darstellung zum Nutzen geschaffener Kunstregeln, als von dem letzten Anhängsel abstracter Trockenheit, lossagen müsse), nicht vermochte, dem fortwährenden Weitersinken der künstlerischen Darstellungsfähigkeit auch nur auf einen Augenblick Einhalt zu thun. Wer aber unter der Herrschaft dieser beiden feindseligen Richtungen recht eigentlich zu Verlust kam, war das kunstbedürftige Publikum, vielleicht doch nicht ein so verschwindend kleiner Theil unsrer Bevölkerung, als auf den ersten Anblick scheinen möchte. Einmal sah es sich den Werken bildender Kunst gegenübergestellt, wie schwerlöslichen Problemen, deren Sinne nur an der Hand irgend eines sonderbarsten ästhetischen oder inhaltlichen Commentars beizukommen sei, das andre Mal fand es sich, was vielleicht noch verdriesslicher war, der absoluten Tyrannei des sinnlichen Originalgenius gegenüber, welcher, das Sichaufgeben jeder fremden Subjectivität heischend, seine willkürlichen persönlichen Einfälle als Gesetze, oder vielmehr gleichsam als Polizeibefehle octroyirte.

Da die sinnliche Darstellung offenbar der am meisten der Aufbesserung bedürftige Theil unsres Kunsttreibens ist, so ist es Aufgabe der Künstler, den vernachlässigten Darstellungsmitteln, deren Kreis nun einmal längst ein in sich geschlossen vorgezeichneter ist, Aufmerksamkeit und Nachdenken endlich ernstlich zuzuwenden. Mit Kunstregeln, dieselben als fertige Abstracta gefasst, lassen sich, receptmässig, Kunstwerke allerdings nicht hervorbringen. Die Aufforderung zum Streben nach Regel und Gesetz und zu deren lebendiger Verwendung findet ganz anderswo ihre Berechtigung, in dem Umstand nämlich, dass die sinnliche Wahrnehmung unseren Verstand um so mehr zum Feststellen von Regel und Gesetz veranlassen muss, je lebhafter, mannigfaltiger und bewusster sie wird, oder dass der Trieb des ordnenden Verstandes, am

Wahrgenommenen Regeln zu bilden, oder dessen inneres Gesetz zu suchen, zugleich auch, oder überhaupt erst recht der Beweis zu deutlichem Bewusstsein kommender, lebendig erregter Wahrnehmungsthätigkeit ist. — Um uns an einem concreten Beispiel verständlicher auszudrücken: Die Antike und die italiensche Renaissance, welche in Bezug auf das Darstellungsmittel wohlgeordneter Rhythmen der Linienrichtungen und Grössenverhältnisse so Nachahmenswerthes und Mannigfaltiges, anscheinend mit grosser Leichtigkeit, hervorbrachten, vermochten dies nicht etwa, weil sie auf diesem Feld a priori im Besitz ganz besonders glücklicher und verwendbarer Regeln gewesen wären. Ja es möchte in Frage stehen, ob es überhaupt hier oder irgendwo eine unverbrüchlich feststehende Regel gebe, und das Gezwungene und Ertödtende des Erfolges, welches überall und zu jeder Zeit das Bestreben krönte, Jener hinterlassenen Regeln, ohne sie neu nachzuerfinden, zur Ableitung des Kunstwerks zu verwenden, spricht eher für das Gegentheil. Jene schufen nur so Glückliches und Mannigfaltiges auf jenem Gebiet, weil an Beobachtungsfällen der Natur und an Bethätigungsfällen der Kunst ihr Sinn für Maass und für Linienwohlklang fortwährend dem deutlichsten Bewusstsein, dessen letztes Ziel die begrifflich festzustellende Regel ist, zustrebte.

So verhält es sich mit jedem Segment aus dem Kreis der künstlerischen Darstellungsmittel. Anatomisches Verständniss, Statik, Perspective, Licht- und Schattenlehre, Colorit u. s. w., sie alle heischen vom Künstler die Feststellung schliesslicher Gesetze nicht um ihrer selbst, in abstracto, willen, sondern zum Nutzen und zur Klärung des in practischer Bethätigung am Kunstwerk dem höchsten, deutlichsten Bewusstsein zustrebenden Sinnesvermögens.

Die Untersuchungen, mit welchen sich die vorliegende Schrift befasst, beziehen sich auf ein sehr bescheidenes und im Verhältniss zum Ganzen der Kunstmittel sehr beschränktes Thema, auf eine Unterabtheilung eines Theiles, auf die techni-

schen Grundlagen des Darstellungsmittels Colorit, so weit dieselben durch die Eigenschaften einer der im Dienste der Malerei stehenden Materialgattungen, der Oel- und Firnissfarben nämlich, beeinflusst sind. Dennoch ward dieser Versuch von dem Wunsch begleitet, es möchten auch Nichtkünstler, und zwar solche, welche sich mit Vorliebe auf dem Gebiet des Begriffebildens bewegen, ihr Interesse nicht versagen. Darf doch Niemand hoffen, sich durch allgemeine begriffliche Abstraction zu einem erspriessliche Rundschau gewährenden Standpunct über die Gebiete der Kunst zu erheben, sondern hier, wie überall, wo wir ein grosses und unbekanntes Gebiet betreten, kommt es vor allen Dingen darauf an, an irgend einer Stelle desselben festen Fuss zu fassen. Sei die betretene Scholle auch noch so klein, von ihr aus wird der Blick, Dunkles und Irrthümliches aufklärend und Neues gewahrend, weiter dringen.

Vielleicht erkennt das Billigkeitsgefühl Denkender, dass die künstlerische Subjectivität auf dem von uns eingeschlagenen Weg nicht mehr den maasslosen Anspruch der Alleinherrschaft ihrer sinnlichen Willkür erhebt und vielmehr vernunftgemäss sich in die Grenzen fügt, welche uns ähnlichgeschaffenen Monaden gemeinschaftlich gesetzt sind. Und bereitwilliger wird uns Künstlern dann wohl die Forderung zugestanden, die wir an die heute vorherrschende Geistesrichtung machen dürfen, die nämlich, dass die Denkenden sich zu grösserer Verfeinerung ihrer Sinne aufraffen. Ist es ja doch ein mit hohen und edlen Genüssen erfüllter Pfad, auf den sie gelangen sollen.

Und werden alle vereint, Künstler und Kunstgeniessende seiner Spur mit ehrlichem Willen folgen, so findet wohl zuletzt das klägliche Missverhältniss zwischen glänzender geistiger Prämisse und mangelhaftestem materiellem Ausdrucksvermögen, welches das künstlerische Treiben des neunzehnten Jahrhunderts kennzeichnet, sein Ende, und es mag dahin kommen, dass die Kunst ihren verlorenen Ehrenplatz wieder erringe, und, wie sie selbst gesundet, als die edle Blüthe einer im

Gleichgewicht ihrer Factoren, Geist und Sinn, gesundenden Menschencivilisation betrachtet werden könne.

An ausübende Künstler insbesondere aber wendet sich diese Schrift mit der Aufforderung, der überall nur allzu ungenügenden Kraft ihres Urhebers fehlerberichtigend und ergänzend zu Hilfe zu kommen.

Rom, 1893.

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Seite

Capitel I. Bis zu welchem Punct der Naturalismus des Colorits zu gehen habe 1

Capitel II. Die Wasserfarbentechnik zur Zeit des van Eyck, in Beziehung zur Technik der Oelfarben . . . 7

§ 1. Richtiger Tact der Alten in der Wahl der für die Darstellung in Wasserfarben sich eignenden natürlichen Beleuchtungsprobleme 7

§ 2. Vorbereitung der Bildfläche auf das Colorit. Genaue Formenaufzeichnung 8

§ 3. Farbe der Gründe 10

§ 4. Behandlung der Schatten 11

Einschaltung. Warum in Bildern milde Beleuchtungsprobleme farbiger ausfallen müssen, als Sonnenscheineffecte, und in wiefern die grössere Farbenklarheit die Formendeutlichkeit unterstützt 13

Behandlung der Schattentöne 16

I. Schatten veränderter Localfarbe 16

1. Schwarze Vollschatten 16

2. Blaue Luftschatten 17

II. Schatten, in welchen die Localfarbe deutlich bleibt 17

1. Halbschatten bei Finsterniss 17

2. Intensivfarbige Schatten 21

Einfarbige Modellirung der Carnation 22

3. Halbschatten beim Licht 30

§ 5. Lichttöne 32

Seite

Capitel III. Zusammenfassung dessen, worin die Wasserfarben zurückstehen, was sie der über die Mittel des Ausdrucks vorgeschrittenen malerischen Absicht zu erreichen versagten, und dass erst durch die Erfindung des v. Eyck die Weiterführung dieser schon klar formulirten Absichten ermöglicht ward 34

Zweiter Abschnitt.

Die Technik der Oelfarben 39

Capitel I. Die Oelfarben als Lichtreflectoren und als Lichtabsorbenten nach dem Verhalten ihrer Masse zu dem Bindemittel 42

§ 1. Durchsichtigkeit der Bindemittel 42

§ 2. Lichtumfang 44

§ 3. Dehnbarkeit 47

§ 4. Mischungen dunkler Untergründe mit aufhellenden darüber gelegten Reflectoren 52

§ 5. Einwirkung der Farbe der Grundlage auf die Farbe der Decke 56

§ 5b. Verfahren der Modellirung, bei welchem die Unterlage die Localfarbe hergiebt und der halbdeckende aufhellende Reflector neutralfarbig zu sein hat 69

Vorbemerkung zu § 6 und 7. Die trüben Medien . . . 76

§ 6. Trübe Medien auf dunkler Unterlage 94

§ 7. Die trüben Medien auf heller Unterlage 105

§ 8. Schönfarbigkeit 128

§ 9. Benützung der Continuirlichkeit der Transparentstreifen 138

§ 10. Lichtabsorption von der Oberfläche her 143

§ 11. Kalte und warme, vor- und zurückgehende Farben . . 149

§ 12. Deckfarben und Deckfarbenmengung 161

§ 13. Rückblick und Zusammenfassung 165

Capitel II. Praxis 170

§ 1. Erst wer den Schritt von der Theorie zur Praxis thut, wird erprobt. Kunst wird erst durch Bethätigung erlernt 170

§ 2. Wahl des Grundes 183

§ 3. Einige nützliche Fertigkeiten 188

Capitel III. Der Boden, in welchem rationelle Farbentechnik wurzelt 191

Anhang.

Seite

Versuch, die Führung der Arbeit nachzuweisen an Kunstwerken der alten Schulen 197

§ 1. Erste Reihe.

Die schönfarbige Manier der älteren Schulen der Oelmalerei 201

§ 2. Zweite Reihe.

Clairobscur 212
I. Lionardo da Vinci 212
Zu § 2 228
II. Weiterentwickelung des Clairobscurs mit vorherrschenden Zwecken des Colorits als solches 231
1. Correggio 232
2. Giorgione, Tintoretto, Bassano. Colorit um seiner selbst willen 237

§ 3. Dritte Reihe.

Mischung der clairobscuren und der schönfarbigen Art 241
Rafaël 241
Schüler Rafaëls 244
Paolo Veronese 245
Der Einfluss des Michel Angelo. Colorirte Form 246
Die Reformation des Ludwig Caracci 249
Caravaggio 251
Primamalerei des achtzehnten Jahrhunderts 252

Nachtrag zu § 1. Erste Reihe.

Helle Manier des innerlich leuchtenden Farbenauftrags 253
Rubens 253
Jordaens 255
Balen, Breughel 255

Nachtrag zu § 2 und 3.

Clairobscur und Mischung der clairobscuren mit der schönfarbigen Art 256
Rubens 256
Van Dyck 258

Seite
Niederländische Clairobscure auf grauem Mittelton 259
Breughel 260
Tonmaler, Clairobscur mit durchscheinender Braununtertuschung 260
Die Landschaftsmaler des siebenzehnten Jahrhunderts . . 261
1. Römische Landschaftsmaler 263
2. Niederländische Landschaftsmaler 267
Spanische Schule 268

Erster Abschnitt.

Capitel I.

Bis zu welchem Puncte der Naturalismus des Colorits zu gehen habe[1]).

Vor nicht gar langer Zeit ist von einem unserer Naturforscher[2]) die Bereitwilligkeit der Seele besprochen worden, der Täuschung, in welche sie der Maler durch seine unvollkommene Naturnachahmung zu versetzen sucht, auf halbem Wege entgegenzukommen.

„Die Seele und das Auge des Schauenden verlangen nicht etwa das dem Vorbild zum Verwechseln ähnliche Nachbild, sondern es genügt ihnen ein solches, welches an dem Vorbilde beobachtete Proportionen, wiewohl in sehr beschränkter Scala wiedergiebt und so an die umfangreicheren Proportionen und die energischeren Gegensätze des Naturvorbildes erinnert."

Niemandem nun ist diese oft erprobte Wahrheit willkommener, als dem Maler. Allein solche allgemein gehaltene Aussprüche haben wegen ihrer grossen Dehnbarkeit auch eine gefährliche Seite. So erregten in jenem Vortrage die Beispiele Bedenken, welche der Redner für seine Auseinandersetzung anzog: er verglich eine Landschaft, welche die Sonnengluth

1) Geschrieben zu Ende des Jahres 1875.

2) Helmholtz, Vortrag geh. im wissenschaftl. Verein, Berlin Winter 1872.

Aegyptens schildert, mit einer solchen, die eine Mondnacht darstellt. Insofern er nun offenbar unter diesen Beispielen Hervorbringungen des modernen Kunstnaturalismus im Auge hatte, möchten wir glauben dürfen, dass er vielleicht beim Beschauer allzugrosse Convenienz, sich täuschen zu lassen, vorausgesetzt habe; für die heutige deutsche Kunst aber möchte es heilsamer sein, wenn ihr jene etwas abstract gefasste Tröstung nicht allzu eindringlich in's Gedächtniss gerufen würde, denn sie hat ohnedies nicht nöthig, sich zu noch weiterem Nachlassen der Kraftanspannung beim Naturstudium ermuthigt zu fühlen.

Wir werden jene Thesis ganz anders auffassen, als uns den Helmholtz'schen Beispielen zufolge bequem scheinen könnte, sobald wir die Beispiele verändern. Anstatt die beiden modernen Landschaften miteinander zu vergleichen, wollen wir die eine oder die andre von ihnen, sagen wir also die, welche die Sonnengluth des Südens schildert, einem in einfachster Beleuchtung gedachten Holbein'schen Portrait oder einem niederländischen Stillleben gegenüberstellen, oder gar einem jener Clairobscure, welche in alten Palästen wirkliche Marmorreliefs nachahmen und uns in die absolute Unmöglichkeit versetzen, sie als flache Malereien von der runden Körperlichkeit der Umgebung zu unterscheiden.

In jedem dieser Fälle würde es allerdings mit der Täuschung, in welche uns der Sonnenscheinmaler zu versetzen sucht, zu Ende sein.

Nun werden wir die allgemeine Wahrheit, dass die Seele nicht die Realität der Dinge auffasse und festhalte, sondern nur Verhältnisse derselben zu andern, und dass das Auge seine Eindrücke überhaupt nur durch Vergleichung präcisire, denn doch etwas eingeschränkter zu betrachten geneigt sein. Das Ziel, welches der Künstler bei seinem Naturstudium vor Augen halten muss, wird ein weit positiveres werden, als das, das Gedächtniss des Schauenden durch Andeutungen in Bewegung zu setzen.

Geht der Maler mit den unvollkommenen Mitteln seiner Pigmente und seiner ebnen Bildfläche an die Nachtäuschung

der runden Wirklichkeit und der Farbenherrlichkeit der Natur, so muss er sich in der Regel allerdings wohl darauf verlassen, dass sein Nachbild nicht mit dem übermächtigen Vorbilde zu directem Vergleich gestellt werde. Wird aber Nachbild mit Nachbild verglichen, so werden wir selbstverständlich immer dasjenige als das natürlichere empfinden, welches seinem Vorbilde an Kraft des Ausdrucks am nächsten tritt, und das positive Zurückstehen des weniger gelungenen gegen sein Vorbild wird jetzt peinlicher von uns gefühlt, als wenn wir es allein sähen.

Moderne glauben, wenn sie nur Nichts ohne Beisein des Naturvorbildes malten, so könne es nicht fehlen, dass ihr Werk des Beschauers Phantasie lebhaft an Natur erinnere, und meinen, hiemit genug gethan zu haben. Die Alten machten strengere Ansprüche an sich, sie hielten darauf, dass das Bild, sollte einmal Naturähnlichkeit der Zweck desselben sein, einer Prüfung des Auges auf die Aehnlichkeit mit dem Vorbilde hin müsse unterzogen werden können. Würde es, mit der Natur verglichen, wohl auch seine Mangelhaftigkeit nicht verleugnen, so würde es sich doch neben andern Bildern an Natürlichkeit behaupten.

So stiessen sie denn sofort auf die Einschränkung, welche der Absicht auf Naturwahrheit im Bilde gezogen ist; dieselbe ist vor allen Dingen in der Unvollkommenheit der Darstellungsmittel begründet. Des Menschen Geist kann sich bei seiner Naturbeobachtung auf sehr Vieles beziehen, aber nicht Alles, was er zu beobachten vermag, hat auf die bildende Kunst Bezug. Für diese können nur die Beobachtungen Werth haben, welche in der That in der Darstellung zu schlagendem Ausdruck zu bringen sind.

Einschränkung und daraus folgende Intensität der Beobachtung.

Hiemit würde denn mit einem Male der Kreis der Darstellungsprobleme ausserordentlich zusammengezogen sein. Aber es wird das weder eine Demüthigung mit sich führen, noch wird es des Künstlers Arbeit erleichtern, eher umgekehrt. Indem sein Geist jetzt auf dem geringen ihm gegönnten Umkreise in die Tiefe und auf die innere Erkenntniss der Er-

scheinung dringt, wird er dessen, was Arbeit erfordert und das Interesse weckt, noch eine übermässige Fülle finden, denn der Reichthum der Natur ist nach jeder Seite hin und auch im scheinbar Einfachsten unergründlich.

Und hierin liegt zum Ersten das grosse Uebergewicht des künstlerischen Geistes der Alten, dass er sich in die Genauigkeit der Beobachtung vertiefte, während der Moderne auch über das Complicirte den Blick nur flüchtig dahin schweifen lässt.

Die künstlerische Nachahmung ist nicht der Ausdruck des Natürlichen selbst, sondern nur der des Künstlers, dessen Geist bei der Beobachtung und Darstellung thätig war. Nicht das Object der Beobachtung, ob es selbst complicirt oder einfach war, fällt dabei für den Schauenden in's Gewicht, denn dieser bekommt nur den Reichthum oder die Armuth der von dem Künstler ausgesprochenen Beobachtungen zu Gesicht; nach der Menge der ausgesprochenen beurtheilt er den Reichthum des Problems.

Obwohl nun der Künstler nur auf die Darstellung der Oberfläche angewiesen ist, so wird er diese doch um so besser nachzubilden vermögen, je vollkommener er sie als das Ergebniss der unter ihr liegenden Formen aufzufassen versteht. Indem er durch die Hülle hin den Organismus selbst sieht, wird er in ihr Vieles betonen, was demjenigen entschlüpfen muss, der nur die Oberfläche kennt.

Oder aus welchem Grunde malten Lionardo und Michel-Angelo den menschlichen Körper so viel besser, als ihre Vorgänger, wenn nicht aus dem ihrer auf den inneren Bau des Körpers gerichteten Aufmerksamkeit? Und wir dürfen gewiss sein, dass ein Künstler, der mit dem Wissen unsrer heutigen Anatomen und Physiologen und zugleich mit der darstellenden Kraft Jener ausgerüstet wäre, jede bis jetzt dagewesene Darstellung der menschlichen Gestalt weit in Schatten stellen würde; denn obgleich sich nicht Alles, was die heutige Wissenschaft vom Organismus weiss, auf der Oberfläche auszusprechen scheint, so ist doch nicht abzusehen, mit welcher bis jetzt ungeahnten Energie ein Solcher diese Oberfläche zu beleben verstünde.

So auch wird derjenige Licht- und Farbeneffecte der Natur besser im Nachbilde schildern, welcher den Mitteln, die die Natur zur Hervorbringung ihrer Erscheinungen anwendete, nachging und nicht bei dem äusserlich Unterscheidenden der Erscheinungen stehen blieb. Dass er sich dieses aus der Verschiedenheit der inneren Ursachen zu erklären suchte, wird in seiner Darstellung zu Tage treten und ihr Schärfe verleihen. Farbenerscheinungen.

Hier aber wird sich sogar noch ein anderer Vortheil einstellen, nämlich der, dass das Verfahren der Natur einigermassen in das Darstellungsverfahren übersetzbar ist. Die Farbenerscheinungen der Pigmente, wie die der nachzuahmenden Körperwelt, sind durch das Licht hervorgerufen, und wird es auch nur in wenigen Fällen möglich sein, die Mittel der Natur geradezu nachzuahmen, so wird sich doch für Manches das Analoge in unserer technischen Ausdrucksweise vorfinden. Hand-in-Hand-gehen der Darstellungsmittel und des Naturstudiums.

Muss dieses nun zur Folge haben, dass das Naturstudium sich verfeinert und die Darstellungsmittel an Kraft gesteigert werden, so wird andererseits auch ganz gewiss die Empfindlichkeit für das zunehmen, worin sich die Darstellungsmittel ungenügend erweisen. Es ist daher nicht paradox, zu sagen: jemehr sich die Kenntniss der Natur und die Herrschaft über die Darstellungsmittel, auf einander bezogen, steigern, d. h. jemehr die darstellende Kraft des Künstlers zunimmt, um so mehr verengert sich auf's Neue der Kreis der darzustellenden Probleme. Beide beeinflussen und verfeinern sich gegenseitig. Neue Einschränkung der Absichten.

Und wiederum vertieft sich die künstlerische Thätigkeit, das Interesse wird nochmals ein positiveres. Es wendet sich ab von der Vielfältigkeit des Darstellbaren und concentrirt sich in möglichster Vervollkommnung der Darstellung. Daraus folgende Intensität der Darstellung.

Die zunehmende Schärfe und Klarheit des Sinnes wird die Ursache der strengsten Selbstkritik für den Künstler und hält ihn bei seinem Werke fest.

Seine Aufmerksamkeit, die anfänglich vorzüglich auf die Vollkommenheit der Natur gerichtet war, wird ihn unter der wachsenden Herrschaft über die sich verfeinernden Darstel-

lungsmittel nun auch die diesen Mitteln innewohnende Kraft und Schönheit kennen und schätzen lehren, und jetzt erst wird ihm deutlich sein, wo der Naturalismus seines Kunstwerkes zum höchsten Ausdruck gelangen kann. Die der coloristischen Darstellung in Beziehung auf Natürlichkeit gesteckte Grenze ist erst erreicht, wo Intensität der Naturbeobachtung und volle Herrschaft über die Darstellungsmittel in dem Culminationspuncte der Schönheit dieser Mittel zusammentreffen, auf jedem andern Wege bleibt der Naturalismus des Colorits allzu unvollkommen.

Der bei diesem Resultate Angelangte wird sich nun gern gewöhnen, nicht mehr die Erscheinungen der Natur als die malerischen zu betrachten, welche, gegen andere gehalten, die prachtvolleren und anziehenderen, sondern diejenigen, welche am vollkommensten darstellbar sind. Noch Keiner, der die malerische Darstellung zu dieser Vollkommenheit zu treiben bemüht war, hat die ihm gewährten Kräfte durch die Schranken, welche er sich selbst auferlegte, beengt gefühlt.

Und weil die Alten bei diesem Resultate reiflicher Erwägung und unausgesetzten Mühens angelangt waren, deshalb — und nicht, wie man so häufig annimmt, aus dem Grunde kindlicher Naivetät — sind die malerischen Probleme gerade bei den grössten Meistern so ausserordentlich einfach und, könnten wir hinzusetzen, aus dem entgegengesetzten Grunde die der Modernen so complicirt. Aus demselben Grunde aber steht das nach dem Einfachen strebende Werk der Alten so naturähnlich im Ausdruck neben der auf weit Prunkvolleres zielenden, aber weit vom Ziel gebliebenen Absicht der Modernen.

Sobald wir im Kunstwerk technischer Meisterschaft begegnen, können wir sicher sein, dass die Einfachheit der coloristischen Absicht auf höchst bewusster Wahl beruhe, ja dass sie der mühsam errungene Erfolg nur des allervornehmsten künstlerischen Bestrebens sei.

Wer sie für etwas Geringeres nimmt, beweist nur, dass er sich von der Kraft, Ausdauer und Einsicht, welche auf

dem Wege zu dem so und nicht anders festgestellten Schlussresultat aufgebraucht wurden, zur Zeit und auf der Entwickelungsstufe, auf der er sich befindet, noch keine Vorstellung zu machen vermag, oder aber, dass ihm die Natur das ehrerbietig vorahnende Gefühl versagte, mit dem sie nur die Strebsamkeit des Talentes schmückt.

Wir werden nun näher verfolgen, wie sich die Absicht der Naturnachahmung möglichst nach dem Vermögen der Darstellung einzuschränken habe, und welchen Nutzen die Darstellungsmittel daraus ziehen, dass sie zu der Naturbeobachtung in intime Beziehung kommen.

Capitel II.

Die Wasserfarbentechnik zur Zeit des van Eyck, in Beziehung zur Technik der Oelfarben.

§ 1.

Richtiger Tact der Alten in der Wahl der für die Darstellung in Wasserfarben sich eignenden natürlichen Beleuchtungsprobleme.

Die Wasserfarben, a tempera und al fresco, eignen sich des geringen in ihnen enthaltenen Lichtumfanges wegen wenig zur Nachbildung grosser Gegensätze von Licht und Schatten und, da auch ihre dunkelsten Farbencharaktere noch viel Grau enthalten, nicht zur Darstellung klarfarbiger Dämmerbeleuchtungen.

Wegen der Ungeschmeidigkeit und des raschen Auftrocknens ihrer Substanz, welche dem weichen Ineinandervermalen der Töne Schwierigkeiten entgegensetzt, eignen sie sich auch nicht zur Hervorbringung reicher Scalen von Modellirungstönen.

Die Maler des Tre- und Quattrocento haben denn auch solchen entsagt und das Material zur Darstellung dessen verwandt, worin es die eigenthümliche Schönheit seines lichten,

mildgrauen Tones auch in den grellsten Farbencharakteren vollkräftig zeigen kann, und worin es zugleich die nachzubildende Naturerscheinung am Charaktervollsten trifft; sie wählten die Darstellung offener, verbreiteter Tagesbeleuchtungen, wie wir sie bei verschleiertem Himmel sehen. In diesen kommen keine heftigen Schatten vor und ebenso wenig reiche Modellirungsnüancirungen, überall bleibt die Localfarbe deutlich, und die Lichtfarben der Gegenstände sind in's Weissliche und weniger Gesättigte gebrochen. Die Haltung der Bilder wird verlegt in die naturwahrste Verwendung und zugleich geschmackvollste Vertheilung heller und dunkler, kalter und warmer Localfarben.

Wer lernen will, was sich in dieser Beziehung an Reiz und Mannigfaltigkeit der Zusammenstellungen erfinden lässt, mag bei Giotto und seinen Nachfolgern, oder bei Fiesole, Gozzoli und wie sie alle heissen mögen, in die Schule gehen. Er wird aber auch ausserdem auf eine sehr einsichtsvolle Behandlung des Pigmentauftrags stossen.

§ 2.

Vorbereitung der Bildfläche auf das Colorit. Genaue Formenaufzeichnung.

Wie alle guten Coloristen, gingen jene Meister von dem Grundsatze aus, dass des Colorites vornehmster und zugleich vollständigst erreichbarer Zweck die höchstmögliche Vollendung der Form sei. Für diese sich bloss auf das einfarbige Zeichnen zu verlassen, heisst die ohnehin precairen Mittel der malerischen Darstellungsweise[1]) geradezu um die Hälfte ihres Vermögens verkürzen; die Führung des Colorits steuerte bei jenen Alten also gleich von vornherein auf das Ziel der Formengebung zu.

Der Auftrag der Wasserfarben muss schon der Haltbarkeit wegen ein prompter und sicherer sein, es sind wegen des Wiederaufweichens der Unterlagen und der Flecken halber, die durch Uebermalungen leicht entstehen, keine häufigen Aenderungen des einmal Hingesetzten statthaft. So wurde denn

[1]) Malerische Darstellungsweise: Erzielung des Anscheins des Runden und des vertieften Raumes auf der ebenen Fläche des Bildes.

die einfarbige Aufzeichnung gleich zu Anfang so gut vollendet, als dieses in einer Farbe möglich ist. Musste dieselbe in der Folge auch ganz bedeckt werden, sie hatte jedenfalls den Maler, und wäre es vorläufig nur zum Vortheil seiner eigenen Vorstellungskraft gewesen, über die Formen des Bildes schon möglichst sicher gestellt.

Solcher Anfang ist unerlässlich, wenn die Malerei gut ausfallen soll. Tritt das Colorit zu der — wenn auch scheinbar noch so correcten und wohlüberlegten — Aufzeichnung hinzu, so zeigt sich diese ohnehin immer noch einer grossen Anzahl von Verbesserungen bedürftig. Je besser sie also gleich zu Anfang war, desto grösserer Vollendung kann sie entgegengeführt werden, beginnt man aber auf einer nachlässigen und fehlerhaften Vorzeichnung zu coloriren und hat, wenn es gilt, auch der Schönheit der Farbe Aufmerksamkeit zu widmen, noch nicht einmal die Elemente der Form durchdacht, so wird schwerlich weder aus Zeichnung noch Farbe etwas werden. Das Colorit unserer modernen „Coloristen" bleibt aus dem Grunde vornehmlich so unbefriedigend, weil die Vorzeichnung ihrer Bilder nicht sorgfältig überlegt war, Zeit und Erfolg werden verloren von dem, der sich im Anfang keine Zeit lassen will. Ein rechter Künstler kennt keine Nachlässigkeit, er beginnt und vollführt das ihm Vorliegende mit voller Kraft, weil er das Schlechte nicht sehen mag.

So sehen wir denn ganz selbstverständlich in der Frescotechnik des Trecento die auf dem groben Bewurf stehende Röthelaufzeichnung schon mit grosser Sorgfalt behandelt, obwohl sie beim Coloriren mit einer messerrückendicken Schicht undurchsichtigen Feinverputzes wieder bedeckt wurde. Alles das, worüber sich der Maler mittelst ihrer versichern wollte, die architektonische Anordnung der Composition, die Stellung und Bewegung der Figuren, Proportionales und allgemein Formales dieser letzteren, ist gut und sicher festgestellt als unumgänglich nothwendige Grundlage ungehemmter Weiterführung[1]).

[1]) Um das Ganze leichter in guten architektonischen Proportionen anzuordnen, wurde zuerst ein Quadratnetz auf der Mauer angefertigt mit

Die Aufzeichnung auf den zweiten Bewurf, der erst als eigentlicher Malgrund diente, geht dann mehr in's Detail. Ihr Contour ist blass und delicat geführt[1]).

Auf den weissen und subtilen Gründen der Temperatafeln aber wurde die Aufzeichnung noch delicater angefertigt. Sie wurde mit Röthel oder Tusche fixirt, in den Schatten leicht grau angetuscht; kurz, die Formenbildung ward gleich im ersten Anfang grösstmöglichster Vollendung zugeführt, obgleich auch hier durch die nachfolgende Arbeit des Colorits alles wieder gedeckt werden sollte.

Cennini sagt, eine solche Aufzeichnung müsse „zum Verlieben" anzusehen sein.

§ 3.

Farbe der Gründe.

Die Farbe der Gründe war bis nach der Erfindung der Oelmalerei, oder besser gesagt, bis zur vollendeten Ausbeutung dieser Technik zu Clairobscureeffecten, eine helle. Eigentliche Ausnützung farbiger Gründe als Mittelton — in ajuto del colore, wie ein alter Schriftsteller sagt — kommt in Fresco und Tempera erst vor, nachdem in der Oelmalerei dieser Vor-

---

Hilfe verticaler Linien gleicher Abstände und über diese hin zur Bestimmung der Horizontalen ausgeführter Zirkelschläge, wie dieses noch heute bei Zimmermalern üblich ist. Siehe Cenno Cennini, ital. Ausgabe der Messina. (Firenze, Le Monnier. 1859.) Kap. LXVII. Die Ilg'sche Uebersetzung giebt diese Stelle nicht glücklich wieder.

[1]) Die Farbe dieser Aufzeichnung, die von den der Praxis Unkundigen bisweilen mit einer gewissen geheimnissvollen Gelehrtthuerei hervorgehoben wird, hat übrigens für die nachfolgende Malerei gar keine Bedeutung. Sie ist in der Regel die der gewöhnlichen Zeichenmaterialien, also der Kohle, des Graphits oder des Röthels. Man könnte allenfalls nur sagen, dass, wenn sie eine graue, dem Grund verwandte war, sie durch den Farbenauftrag leichter bedeckt und entfernt wurde. War sie, was gleichfalls oft vorkommt, roth, so war sie beim Zeichnen in die Augen fallender und blieb, da Roth für viele Farben einen verdunkelnden Untergrund bildet, durch die ersten Farbenlagen hindurch als ein dunkler Strich länger sichtbar. Verschwinden musste sie aber jedenfalls.

theil schon beliebt war. Wohl aber unterlegte man Stellen im Bilde, z. B. die Carnation, mit einem Mittelton, denselben jedoch einzeln in die Form der Carnation eintragend. War die Farbe alter Affresco-Gründe dann und wann eine dunkle, so lag das nicht in der Absicht des Malers, sondern im zufällig verwendeten Material.

Für die älteren Temperatafeln war die Farbe des Grundes immer das Weiss des zu ihrer Anfertigung sorgfältig geschlämmten Gypses. Nachweislich zur Steigerung der Farbenintensität durchsichtiger Pigmente[1]) wurde dieser weisse Grund nicht benützt, er wurde überall mit Opakfarbe vollkommen gedeckt. Dass er, nachdem die Tafel gefirnisst war, zu dem brillanteren, innerlich leuchtenden Aussehen der nun von Firniss getränkten Farben das Seinige als helle Unterlage beitrug, ist sicher, und wahrscheinlich haben die Alten es zu schätzen gewusst, wie daraus hervorgeht, dass van Eyck für seine transparente Oelfarbentechnik die weissen Gründe beibehielt. Während der Arbeitsführung in Tempera aber konnte die Helligkeit des Grundes von keinem Nutzen sein, eher musste sie hie und da zu dickerem Farbenauftrag nöthigen.

§ 4.

Behandlung der Schatten.

In der Natur zeigen undurchsichtige Körper im Schatten nur in einigen Fällen Nichts mehr von ihrer Localfarbe. Einmal, wenn die Lichtmenge, welche an die Schattenstelle dringt, eine dem Nichts gleich zu achtende ist, in welchem Falle die Schatten aller Localfarben vollständig schwarz erscheinen. Zweitens, wenn trübe Medien der Luft zwischen sie und den Beschauer gelagert sind. Alsdann kleiden sich die fernen Schatten in luftiges Blau oder Blaugrau. Drittens, kann der Reflex eines andersfarbigen Lichtes sich mit der Farbe eines Schattens mischen und dieselbe verändern, und viertens, kann die Farbe eines Schattens auch noch aus ihrem Localfarben-

In ihrer Localfarbe veränderte Schatten.

[1]) Wie das Weiss des Papiers im heutigen Aquarell.

charakter hinausgerückt erscheinen, wenn neben ihr ein farbiges, sehr starkes Licht auftritt, in welchem Falle sie dem Auge zur Gegensatzfarbe dieses Lichtes wird.

Wir benennen die erste dieser Schattenarten: schwarze Vollschatten, die zweite: blaue Luftschatten.

Die dritte und die vierte Art kommen auf guten alten Bildern so selten vor, dass wir sie füglich nicht weiter zu berühren brauchen.

Schatten von deutlicher Localfarbe.

Wo keiner dieser Fälle eintritt, zeigen die Schatten einfarbiger Opakkörper unter mässigem Lichte gedeckten Himmels wohl Unterschiede der Dunkelheitsgrade und auch der Farbenintensität, die Localfarbe bleibt aber in ihrem Wesen deutlich.

Benamung.

Der Bequemlichkeit des Ausdruckes halber theilen wir uns die deutlich localfarbigen Schatten nun auch folgendermassen ein:

1. Gleich neben den schwarzen Vollschatten, wo die Farbe beginnt schwach deutlich zu werden, sehen wir schwärzliche „Halbschatten bei Finsterniss".

2. „Intensivfarbige" sind diejenigen kräftigen Schatten des Vorgrundes, die, ohne der Beeinflussung einer grossen Dunkelheit oder weisslichen Tageslichtes ausgesetzt zu sein, am schönsten und klarsten die Localfarbe zeigen. Am besten wird dieses der Fall sein, wo der Schatten von einem mit ihm gleichfarbigen Lichtreflex aufgehellt ist.

3. „Halbschatten beim Licht" nennen wir diejenigen Schattentöne in der Nähe des Lichtmitteltones, in deren Farbe das weissliche Tageslicht noch einigen Einspruch thut und sie etwas in's Graue zieht.

4. Ausserdem können wir noch die Schatten des Mittelgrundes von den vorigen trennen. Sie beginnen vom Luftton beeinflusst zu werden und zerfallen wieder in Halbschatten bei Finsterniss und in solche beim Licht; intensivfarbige Schatten des Mittelgrundes kommen ohne directe Sonnenscheinbeleuchtung nicht vor.

Einschaltung.

Warum in Bildern milde Beleuchtungsprobleme farbiger ausfallen müssen, als Sonnenscheineffecte, und inwiefern die grössere Farbenklarheit die Formendeutlichkeit unterstützt.

Wohl ist in der Natur die Farbenpracht des Sonnenscheins eine weit grössere, als die milder Beleuchtungen und heller Dämmerungen, aber oft muss diese grössere Pracht für mangelnde Formendeutlichkeit entschädigen. Licht- und Schattenseiten der beleuchteten Gegenstände stehen meist unter so verschiedenen Beleuchtungsbedingungen, dass sie sich nicht als hellere und dunklere Nüancirungen der nämlichen Localfarbe behaupten, sondern dass sie vielmehr, besonders bei stark gefärbtem Sonnenlichte und sehr blauem Himmel, in der Farbe gar nicht zu einander zu gehören scheinen. Die uns zur Gewohnheit gewordene Localfarbenerscheinung der Dinge wird durch die Beleuchtungsfarbe oft gänzlich verändert. Und zwar zeigen sich alsdann nicht etwa alle Localfarben gleichmässig modificirt, sondern die der Beleuchtungsfarbe verwandten sind in ihrer Intensität gesteigert, die ihr entgegengesetzten aber leiden; ja bei sehr rothem Abendlichte erscheinen alle die Localfarben, welche mit Roth in Mischung Schwarz ergeben, stark verdunkelt.

Auch die trüben Medien der Luft, die Träger der Luftperspective, zeigen bei dem starken Lichte buntere Farben; es werden bis in die Ferne hin Störungen der Localfarben durch Reflexe wach, und zu alledem empfindet das geblendete Auge auch noch die Gegensatzfarben kalter Schatten und warmer Lichter gesteigerter, als sie thatsächlich sind. Die grellen Gegensätze von Hell und Dunkel machen uns unempfindlich für feine Modellirungen, und häufig kommt es vor, dass fremde Schlagschatten, mit ihrer Form die Gestalt der Dinge überschneidend, stärker als Formen wirken, wie die Dinge selbst.

Alles dieses ist dem Erkennen der Form ungünstig, aber in der Natur finden wir uns, wie gesagt, durch die Pracht der Erscheinung, reichlich entschädigt. Auch hat das Auge, der runden Wirklichkeit und dem vertieften Raume gegenüber, die Möglichkeit, entstandene Irrthümer zu berichtigen.

Im Bilde nun muss die störende Wirkung von allem diesem verschärft hervortreten, denn hier ist die runde Form nur eine schein-

bare, und dieser Schein der Rundung und der Raumvertiefung ist so schwierig zu erlangen, dass der Maler alle Ursache hat, zu vermeiden, was die Illusion des Auges stört.

Um so mehr hat er Ursache hierzu, als er nicht die Farbenpracht und den Lichtreichthum der Natur als Entschädigung zu bieten hat. Die Zerreissung der Formen, welche durch das Auseinanderfallen der Licht- und Schattenfarben entsteht, kann er wohl nachahmen, aber die Farbenschönheit und der Glanz, mit welchen die Sonne die Landschaft übergiesst, fehlen selbst den buntesten Pigmenten und seine Palette entbehrt des genügend hohen Gegensatzes von Hell und Dunkel [1]). Gerade das also, was uns beim Sonnenschein anzieht, wird er verfehlen müssen, das Unbefriedigende aber verschärft hervorheben. Gesetzt nun aber, es gelänge ihm, einigermassen in uns die Vorstellung des Vorbildes wach zu rufen, so bleibt ihm, um seine hellsten Pigmente als farbiges Sonnenlicht zur Geltung zu bringen, kein anderes Mittel, als das, die Schatten zu verdunkeln und farblos zu machen. Es wird also hierdurch die Verbreitung schöner Farben über die Bildfläche eingeschränkt werden.

Dieses wird nicht nöthig, wo es sich um mildere Gegensätze von Licht und Schatten handelt. Hier, wo die Localfarbe auch im Schatten hell und deutlich bleibt, kann überall hin Farbe verbreitet werden. Die Nothwendigkeit der Gegensatzfarben fällt weg,

---

[1]) Moderne malen den Sonnenschein entweder sehr bunt, der blendenden Erscheinung willen, oder sie verfallen, wenn sie dieser Gefahr ausweichen wollen und den Contrast von Hell und Dunkel betonen, in's Farblose; unsre hellsten und unsre dunkelsten Pigmente sind farblos.

Wasserfarben eignen sich selbstverständlich nicht zur Nachahmung heftiger Schatten, aber auch in der Oelfarbentechnik gehört zur Trennung der Charaktere von Licht und Schatten Kenntniss des Farbenauftrags. Immer gleichbleibendes Impasto leistet diese Trennung so wenig, als es Durchleuchtetes von Beleuchtetem unterscheidet. Da diese Unterschiede aber beim Sonnenschein prägnant gegeben werden müssen, so bewirkt gleichmässiges Impasto noch grössere Formenverwirrung, als in der Buntheit des Problems an sich schon liegt. In solchen Bildern sehen Felsen, Bäume und Wolken oft aus, als wären sie auf Licht- und Schattenseite mit zwei verschiedenen Farben angestrichen, und die Lichter der Wolken, welche als schwere buntfarbige Klumpen im Blau kleben, geben den Steinen an Körperlichkeit nichts nach. Gerade die heutige Technik würde wohl thun, so schwierigen Problemen fern zu bleiben.

und so werden auch die stärksten Pigmente nicht so leicht als bunte wirken, sondern, zu voller Kraft und Schönheit gesteigert, auf's Befriedigendste das bedeuten, was sie selbst sind, nämlich die schöne Farbe des von mässigem Licht getroffenen Undurchsichtigen. So gemalte Bilder streben das Höchstfarbige der Natur nicht an, aber es ist in ihnen thatsächlich das Höchstfarbige erreicht, was Pigmente leisten können. Die einfachere der von der Natur gestellten Aufgaben verhalf dazu, dass alle Kräfte des Materials zweckentsprechend aufgebraucht sind; der Sonnenscheinmaler dagegen schloss, unklug und wenig Erfahrung zeigend, den Verbrauch seiner wirksamsten und brillantesten Mittel durch das prätentiösere Problem aus.

Was nun die Formendeutlichkeit und infolge derselben die Breite der Erscheinung anlangt, so ist der Maler localfarbiger Effecte in ebenso entschiedenem Vortheile. Im Bilde ist die Farbenzusammengehörigkeit von Licht und Schatten einer Gestalt absolut nothwendig, wenn uns diese mit allen ihren Theilen als zusammengehöriges Ganzes entgegentreten soll, gegenüber einem andern Ganzen, das wieder in allen Theilen seine eigene charakteristische Farbe trägt. Erkennen wir doch auch in der Natur das Gegenständliche deutlicher, wenn dem so ist, und die Darstellung des Gegenständlichen ist doch wohl jedenfalls der Hauptzweck des bildenden Kunstwerks, nicht aber die mit precairen Chancen des Gelingens behaftete Nachahmung flüchtiger Beleuchtungseffecte[1]).

Um uns Alles dieses lebhaft zu verdeutlichen, wollen wir ein altes localfarbiges Bild neben einen modernen Beleuchtungseffect stellen und beide aus einiger Entfernung betrachten. Nichts wird ausdrucksvoller für den Grundsatz sprechen, dass die deutlichere Darstellung der Form die Basis des guten Colorites sei.

Das erstere von den beiden Bildern zeigt sich sofort klar als das, was es vorstellen soll, und wird hierin selbst nicht von der

---

[1]) Moderne sündigen sehr oft und stark gegen diesen Grundsatz. Vor nicht langer Zeit sahen wir ein Genrebild einer deutschen Berühmtheit, dessen Hauptfigur, eine in der Mitte des Bildes vor einer weissen Wand knieende Beterin, geradezu dem Lichteffect geopfert war. Der Contour war der Blendung halber so undeutlich, dass man kaum erkannte, was er umschloss.

wirklich körperlichen Umgebung verundeutlicht. Wir sehen überall Helligkeit, Farbe und Form. In dem modernen sehen wir vorläufig nur ein formloses und kleinliches Gewirre schwacher oder bunter Farbenflecken und sind genöthigt, nahe hinzutreten, ehe wir die Gegenstände zu erkennen vermögen, welche es vorstellen soll.

Behandlung der Schattentöne.

I. Schatten veränderter Localfarbe.

1. Schwarze Vollschatten.

Die Schwarzpigmente der Wasserfarben sind sehr unvollkommen. Sie sind, da auf ihrer Oberfläche das weissliche Tageslicht deutlich bleibt, eigentlich nur grau und erscheinen um so grauer, je höher sie aufgetragen werden.

Ebenso erzeugen die Farben, welche in Oelfarben, in durchsichtigen Schichten übereinander gelegt, ein schönes Schwarz ergeben, nämlich die sich löschenden Strahlen von Dunkelroth und Grün, oder Dunkelblau und Braun, in Wasserfarben nur Grau und nicht Schwarz.

Will man also in Wasserfarben die Farbe eines Gegenstandes in farbloser Dunkelheit untergehen lassen, so wird sich das Schwarz, über das man verfügt, wenig dazu eignen, da es weder sehr dunkel, noch ganz farblos ist.

Die Schwarztinten der Wasserfarben erwecken aber am allerwenigsten die Vorstellung einer durchsichtigen Dunkelheit, sondern ihr dunkles Grau ist ein festes, unangenehm russiges und wird erst in Aufhellung mit Weiss dem Auge angenehmer.

In Folge dessen finden wir denn auch bei den Alten den tiefsten, farblosen oder schwarzen Schatten nur ein sehr geringes Feld gegönnt. Wo man, wie in den letzten Tiefen von Gewändern, den Anschein derselben geben wollte, hat man lieber statt des farblosen Schwarzes, welches man nicht besass, und dessen Repräsentant, wie man ihn hatte, farbenentstellend und noch obendrein trüb und unrein wirkte, eine andere an-

genehmere Farbe, meist ein Rothbraun oder Dunkelvioletbraun hingesetzt. Weil dieses gleichmässig bei allen Localfarben im tiefsten Schatten, da, wo die Farbe aller Gegenstände in Dunkelheit verschwindet, immer wieder vorkam, konnte es für farblose Dunkelheit gelten.

Aber die Alten hatten eine viel zu exacte und solide Anschauungsweise, als dass sie dieser trügerischen Aushilfe, die viel später bei den Lichteffectmalern und Toncoloristen, z. B. bei Rembrandt, mit zuweilen dem Beschauer sehr viel zumuthender Coquetterie gemissbraucht wurde, eine grössere Ausdehnung in ihren Bildern gegönnt hätten.

2. Blaue Luftschatten.

Wie in Oelfarbe, über grössere Flächen hin die trüben Medien des Weiss in dünner Schicht auf dunkler Unterlage zur Hervorbringung der Luftperspective zu verwenden, ist in Wasserfarben nicht thunlich, da man des Auftrocknens nach dem Gefühl bemessener halbdeckender Schichten nicht sicher ist. Die blauen Luftschatten müssen daher aus Mengung mit Blau gemalt werden.

II. Schatten, in welchen die Localfarbe deutlich bleibt.

1. Halbschatten bei Finsterniss.

Eher schon, als farblos schwarze Schattentiefen, lassen sich die Halbschatten bei Finsterniss malen, in welchen die Localfarbe noch einigermassen deutlich bleibt. Aber auch hier sind noch viele Schwierigkeiten zu überwinden. An dieser Stelle die Localfarbe mit Schwarzpigment zu mengen, ist nicht immer thunlich, da dasselbe viele Farben nicht etwa nur verdunkelt, sondern gänzlich ummischt, besonders alle stärkeren Deckfarben.

Mit deckendem Roth ergiebt es entweder Graubraun oder Grauviolett, mit Gelb, schmutziges Graugrün. Am besten thut es den Dienst mit Dunkelroth oder Dunkelbraun, auch mit Dunkelgrün in Mengung. Mit Dunkelblau giebt es einen unangenehmen eisernen Ton.

Die Verundeutlichung der localen Schattenfarbe durch Zugrundlegung eines dunklen Untergrundes zu bewerkstelligen, ist durch den Umstand sehr erschwert, dass des ebnen Auftrocknens willen die Wasserfarben ziemlich solid aufgetragen werden müssen. Da sie schon an sich meist deckende Pigmente sind, so wird es ihrer wenige geben, welche den dunklen Grund durch solide Schicht noch hindurchwirken lassen. Doch kam diese Art der Technik zur Verwendung, und zwar in der Weise, dass man als Unterlage eine sich mit der Decke löschende Farbe nahm, und so z. B. Roth wohl mit Grün, und Blau mit Braun unterlegte, weil diese Art der Verdunkelung wirksamer war, als wenn man mit dem unvollkommenen Schwarz unterlegt hätte. Es konnte sich aber auch dieses hauptsächlich nur auf Ueberlagen von durchsichtigerer Farbensubstanz beziehen. Sollte eine Deckfarbe im Schatten verundeutlicht werden, so musste man dieselbe so dunkel, als möglich, hinsetzen, und sie dann von obenher lasiren, entweder mittelst einer in's Schwärzliche fallenden Nüance derselben Farbe, oder wenigstens mittelst eines derselben Farbenrichtung angehörigen Lasur-Pigments, Ocker z. B. mit gebrannter grüner Erde. Ausserdem konnte man sie auch noch mit einer ihre Farbe löschenden Lasur überziehen. Lasur mit Schwarz war deshalb bei vielen nicht anwendbar, weil das Schwarzpigment als Lasur über helleren Unterlagen einen mangelhaften, russigen Stich in's Braune zeigt, der denn also wiederum viele Farben beschmutzte. Dagegen mengt[1]) es sich gut mit Lackroth und Dunkelgrün, und Lionardo führt Lack + Schwarz als eine vortreffliche Mischung an, um viele Farben lasirend zu schattiren. Ebenso könnte man auch für viele andere Schwarz und Grünspan aufführen.

Nun geht das Lasiren grösserer Flächen wohl in Affresco an, und geschickte Frescomaler verwenden diese Technik mit Leichtigkeit. In der Tempera aber wird die Unterlage leicht

---

1) Mengung, Mengungsmischung als Gegensatz zu Mischung durch Uebergehung.

aufgeweicht, und geschieht dieses, so trocknet die Lasur fleckig auf.

Deshalb wurden auch bei Alsecco auf der Mauer zu lasirende Stellen häufig mit festsitzendem Affresco unterlegt; siehe z. B. Cennini: Einen blauen Mantel, al secco auf der Mauer, braun mit Fresco zu unterlegen.

Ueberhaupt ist in Wasserfarben — wie das Auftrocknen aller nach dem Gefühl hingestrichener halber Schichten ein unsicheres ist — auch das Auftrocknen der Lasur ein nicht genau vorherzusagendes. Lasirt man nun z. B. Roth mit Roth, so schadet es weniger, wenn die Lasur ein wenig zu dick im Auftrag wird. Ist dieses aber der Fall, wenn man z. B. Grün mit Rothlasur verdunkelt, so kommt dann beim Auftrocknen die Rothschicht deutlich auf der Oberfläche hervor. So schraffirte man denn lieber mit spitzem Pinsel ein dunkles Liniengitter über die zu verdunkelnde Unterlage. Dieses hatte noch den Vortheil, dass man, da es nicht so nass geführt werden musste, sogleich besser sah, was man machte, und dass an so wichtiger Stelle die Empfindung des Malers, der nur kurze Zeit auf das Trocknen der Modellirung zu warten brauchte, nicht im Ungewissen tappte. Jenachdem man die Gitterung mit grösseren oder geringeren Zwischenräumen der Linien führte, war man über die Grade der Abschattirung vollständig Herr und konnte ohne alle Schwierigkeit deren Töne verschmelzen lassen.

Ein solches sauber gelegtes Gitter dunkler Linien, zwischen welchen die etwas hellere Unterlage hindurchschaut, giebt denn auch dem hervorgebrachten dunklen Schatten eine eigenthümliche und schöne Klarheit. Wir finden, dass die Alten, sogar als die Oelmalerei mit ihren tiefen durchsichtigen Farben schon im Schwunge war, auch in Oelbildern dieser Manipulation nicht ganz entsagt haben. Für Wasserfarbentechnik aber und besonders für Malerei al secco ist dieselbe das einzige sichere Auskunftsmittel, transparente Schattentöne von einiger Tiefe zu erzeugen. Doch ist dasselbe wiederum nur auf kleine räumliche Ausdehnung im Bilde beschränkt.

Bei dem späteren Affresco des Cinquecento, — seltener bei der Temperamalerei — dessen ganzer Ton weit weniger farbig ist, als der der Quattrocento-Fresken, und welchem schon die Liebhaberei geläufig war, in Clairobscur-Effecten alle Localfarbe, wenigstens in den eine grosse Rolle spielenden Schattenpartieen, nur undeutlich und in dem grauen Generalton des Bildes untergehend zu zeigen, ist die Verwendung des Schwarzpigments natürlich eine weit ausgedehntere. Hier kommen entschieden schwärzlichgraue, grüngraue oder braune und rothe Gründe vor und sind, indem sie halb hindurchscheinen, als wirkliche Modellirungsmitteltöne benützt. Wir sehen auf ihnen, grau in grau, Untermodellirung der Formen mit dunkelgrauen, unter Hilfe von Schwarzpigment gemischten Schatten und mit leichter, heller und blasser Localfarbenangabe in den Lichtern. Das Ganze wurde nachher localfarbig lasirt, in den tiefsten Schatten jedoch nur schwach, und diese zeigen in Folge dessen deutlich den dunkelgrau-farblosen Generalton der Unterlage. So scheint auch die schöne unvollendete Tempera des Correggio im Palazzo Pamfili in Rom gemeint zu sein, deren Schatten aus dem dunkelbräunlichgrauen Grund grau halbdeckend heraufgetuscht sind und nebst den hellen blasslocalfarbigen, sanft und allmählich aufgehöhten Lichtern wohl der Localfarbenlasur gewärtig waren. Jedenfalls geht im Affresco dieses Verfahren sehr gut von Statten, besonders wenn der Kalkbewurf ein etwas fetter, mit nicht zu vielem Sand gemischter ist. Es bekommt dann die ganze Malerei einen eigenen Schmelz und eine gewisse sanft glänzende Transparenz. (Siehe Winke bei Armenini, Borghini u. A.)

Es fragt sich aber, ob wir diese im Fresco immer etwas schwärzlich und farblos ausfallenden Malereien mit ihren grossen farbenarmen Flächen neben dem farbigen Colorit der Tre- und Quattrocentisten für sehr gelungene halten wollen, und ob wir nicht vielmehr einen etwas befremdenden Eindruck durch ihre Farblosigkeit empfangen. Ja es fragt sich sogar, ob wir ihre im Grunde silbergrauen, etwas flachen und für den Zweck jedenfalls zu hellen Töne als dunkles Clairobscur auffassen würden, wenn uns die Erscheinung nicht durch ähn-

liche, aber die Sache besser ausdrückende clairobscure Oelmalereien erklärt und geläufig gemacht wäre.

2. Intensivfarbige Schatten.

Sicher ist, dass Schwarzpigment in Schattentönen der Tre- und Quattrocentisten, es sei denn, dass es sich um graue Localfarben handelte, eine geringere Rolle spielt. Die Schatten sind fast durchgängig starkfarbig, und daher wurden die Unterlegungen der Intensivlasur, damit sie einen genügend hellen Lichtreflexionsgrund abgäben, gewöhnlich noch mit bedeutender Theilnahme von Weiss an ihrer sehr einfachen, aus Localfarbe und Weiss bestehenden Mischfarbe angefertigt. Cennini schildert dieses wie folgt: Tiefste Schatten der Gewänder, mit reiner Localfarbe sauber gezeichnet, dann ein hellerer, schon aus Weiss und Localfarbe gemischter Halbschatten, der bestimmt ist, intensiv lasirt zu werden, daneben gesetzt. Auf der Lichtseite wird derselbe mit dem neben ihm aufgetragenen, durch Vermehrung der Proportion von Weiss weiter aufgehellten Halbschatten bei Licht (oder Mittelton des Lichtes) nass in nass vermalt. Auf dem (Weiss enthaltenden) Unterlegungstone der intensivfarbigen Schatten wird sodann der Uebergang zu der Schattentiefe unvermischter Localfarbe mit durchsichtiger — also um etwas heller, als diese Tiefe herauskommender — reiner Localfarbe geführt. Die schwarzen oder die Schatten bei Finsterniss werden zuletzt mittelst Liniengitter über die tiefsten Schatten unvermischter Localfarbe hin, in der oben angegebenen Weise eingezeichnet, — aber, wie gleichfalls schon gesagt ist, in grosser Beschränkung und nie als grössere tiefste Schattenflächen wirkend.

In Folge der hellen Unterlegung ist durchgängig auch der intensivfarbige Schattencharakter noch ein ziemlich heller. Und das ist für Wasserfarben auch das Richtige, denn diesen fehlen die Charaktere schöner dunkler Intensivfarben von einiger Kraft. Viele Lasurpigmente der Oelmalerei wirken selbst in ziemlich dicker Schicht auf nicht einmal sehr heller Unterlage, obwohl dunkel, doch noch intensivfarbig. Die Wasserfarben dagegen bedürfen, um überhaupt durchsichtig und intensivfarbig zu wirken, sehr heller Unterlage, und auch

hier werden sie, sowie wir ihr Aussehen durch Verdickung der Schicht zu verdunkeln streben, sofort stumpf. — Sogar in den heute gebräuchlichen äusserst fein verriebenen Aquarellfarben tritt dieser Uebelstand ein. Die Folge ist, dass in Wasserfarben nur helle und im Verhältniss zu Oelfarben fast blasse Intensivcharaktere hervorzubringen sind.

Waren die dunkleren Schatten schon so hell, so mussten dann die Lichttöne, um als solche zu gelten, sehr viel Weiss in ihrer Mischung enthalten, und so wurde das ganze Bild ein sehr helles.

Ehe wir zu den Halbschatten beim Lichte übergehen, müssen wir noch die Schattenmodellirungstöne des Fleisches und des Weisszeugs auf dunkler andersfarbiger Modellirungsunterlage betrachten.

Einfarbige Modellirung der Carnation.

In den Schattentönen aller anderen Farben haben wir das Weiss als Beimischung oder als Unterlage thätig gesehen, um die Localfarben deutlich zu halten. So muss denn auch dem Weiss, wo es selbst als Localfarbe eines Körpers auftritt, oder wo es, wie in der Carnation, an deren Mischung hervorragenden Antheil hat, sein eigner Farbencharakter in den Schattentönen aufrecht erhalten bleiben. Beim Weisszeug ist das leicht. Für das Grau seiner Schatten kann die mit Schwarzpigment vermischte Abschattirung von Weiss als genügend gelten. Nicht so einfach verhält es sich mit Herstellung der Schattentöne der Carnation. Diese sind, da die Carnationsfarbe eine weissliche ist, in der Natur — sofern sie nicht farbige Reflexe zeigen — denen des Weisszeugs ähnlich, gleichfalls in's Graue fallend. Deshalb können sie in der Malerei in der Art ihrer Dunkelheit nicht dadurch getroffen werden, dass man einfach die dunkleren Componenten der Carnationsmischung (welche aus Weiss, Gelb und Roth besteht), in's Uebergewicht bringt.

Mengt man aber der Carnation, um sie in's Graue zu verdunkeln, Schwarzpigment zu, so beschmutzt und verändert dieses eine rosenrothe Carnation in Violetgrau, oder in Braun-

grau — jenachdem das niemals reine Schwarzpigment mehr Blau, oder mehr Braun enthält, gelbliche Carnation aber wird auf solche Weise in schmutziges Graugrün verändert.

Noch weniger würde man mit irgend welcher verdunkelnden Lasur das Grau der Schatten erzeugen. Wo jedoch die Carnation warme Intensivschatten zeigt, ist Klarlasur natürlich ganz am Platz.

So war also gerade an einer sehr wichtigen Stelle, im Fleische, im grellsten Widerspruch mit der so sorgfältig in allem Uebrigen aufrecht gehaltenen Localfarbeneinheit, das Identischbleiben der Localfarbe durch Licht und Schatten hindurch in Frage gestellt.

Es verdient nun ausdrücklich hervorgehoben zu werden, wie die Alten, deren feiner Sinn sich nicht mit mangelhaftem Ausdruck einer in der Natur einmal erkannten Sache begnügte, ein Verfahren herbeizogen und mit aller Einsicht und Ueberlegung ausbeuteten, welches in Wasserfarbentechnik auf die grössten Schwierigkeiten stösst, nämlich das Verfahren der Erzeugung von Schattentönen stumpfer, heller Localfarbe, mittelst halbdurchscheinender Deckfarbenschichten auf dunklem Untergrunde.

Jeder weiss, dass der Tempera- und Frescomaler seine Töne genau vorher mischen und ihr Auftrocknen genau vorher ausprobiren muss, ehe er zu malen beginnt. Auch dann aber ist Voraussetzung, dass er sie in ihrer vollen Deckkraft — und nicht darüber noch darunter — auf die Bildfläche auftrage. Besonders rathsam ist dieses, wenn Weiss oder sonst helle Deckfarben in die Mischung eingehen. Man kann nun wohl im Allgemeinen auf dunklem Grunde durch eine in verschieden dicker Schicht aufgetragene Deckfarbe — sagen wir Weiss — äusserst angenehm wirkende Abschattirungstöne erzeugen. Wenn man auf einer schwarzen Tafel einen Streif von Weiss anfertigt, mit vollem Pinsel beginnend und allmählich im Druck nachlassend, so wird man eine ausserordentlich schöne Scala verschmolzenster Uebergänge erblicken, welche vom Hochweiss zum dunkeln Grau allmählich hinabsteigen.

Aber etwas Anderes ist es, zu einem bestimmten Zweck einen Theil dieser Scala mit Sicherheit zum zweiten Male zu wiederholen und hierbei die genaue Bestimmung der Aufeinanderfolge und der Dunkelheitsgrade der Töne in der Hand zu haben, wie es doch der Fall sein muss, wenn man auf ähnliche Weise die genau vorgeschriebene Modellirung eines menschlichen Antlitzes ausdrücken will.

Die Verschiedenheit von Hell und Dunkel hängt natürlich von der Dicke oder Dünne der Schicht ab. Und das Weiss der Wasserfarben erreicht schon in sehr dünnen Schichten hohe Grade der Helligkeit. Nur um ein kleines Wenig zu viel des Farbenauftrages, und es ist um das Durchscheinen des dunklen Grundes geschehen. — Da aber während des nassen Auftrages dünnere Schichten von Weiss gar nicht sichtbar sind, so ist natürlich absolut nicht mit dem Auge zu beurtheilen, ob man die Schichten im rechten Maasse dicker oder dünner aufträgt — und doch hängt davon, dass dieses wirklich und tadellos geschehe, der Erfolg der Modellirung ab.

Diesem Hinderniss der Manipulation half man dadurch ab, dass man die Modellirung schon in den Untergrund der Carnationsfarbe verlegte. Man gab also zuerst einen deckenden Mittelton als Untergrund (siehe Tabelle I), höhte die Lichtmodellirung mit Blassweiss auf und schattirte mit durchsichtiger Grundfarbe die Schattenstellen hinein. Sodann gab man in gleichmässiger Schichtendicke die ganze Carnation, gleichmässig durchscheinend, über das Ganze. — Die drei verschiedenen dunklen Modellirungstöne des Untergrundes mussten also mit verschiedener Kraft hindurchwirken und, jeder an seiner Stelle, das Richtige thun.

Oder etwas complicirter verfuhr man, wie folgt. Die Unterlage fertigte man gerade so an, wie im ersten Falle. Für die Carnation aber mischte man drei Töne, in deren mittlerem und dunkelstem die Deckkraft des Weisspigments durch Vermehrung der durchsichtigeren Componenten der Carnationsmischung — nämlich Roth und Gelb — gemindert war. Wenn diese Töne nun an ihre durch die einfarbige Untermodellirung genau bestimmte Stelle gesetzt wurden, so

musste das Resultat eine noch schönere und kräftigere Modellirung sein, als die des ersten Falles. (Siehe Tabelle zu Beispiel II.)

Bei allem dem aber verlangt die Ausführung dieser — wenn auch noch so gut vorbereiteten — Manipulation ein geübtes Auge und eine leichte, sichere Hand. Ueber grosse Flächen ausgedehnt, würde sie gar nicht ausführbar sein.

Daraus aber, dass die Alten die Schwierigkeit der Manipulation um jeden Preis zu überwinden gesucht, erkennt man, wie sehr es ihnen darum zu thun war, gerade die eigenthümlich schöne Art der einfarbigen Abschattirung zu benützen, welche (nur in dem Falle) entsteht, wenn ein helles, halbdeckendes Pigment, durchscheinend in verschiedenen Graden, über einen dunklen Grund gezogen wird.

Die Mischung, welche man hierdurch zwischen beiden bewerkstelligt, ist eine eigenthümlich feine und von derjenigen directer Mengung der Pigmentmassen grundverschiedene.

Das dabei hauptsächlich waltende Gesetz ist folgendes: Je dunkler der Untergrund im Verhältniss zu der Decke ist, um so weniger tritt er als farbeverändernder Mischungscomponent auf. So wie er sich aber der Decke an Helligkeit nähert, fängt seine Farbe an, als Mischungscomponent thätig zu werden.

Hellgelb und Schwarz würden in directer Mengung zu Graugrün werden. Zieht man aber Hellgelb in allmählich sich verdünnender Schicht über möglichst vollkommenes Schwarz, so bleibt das Gelb bis in seinen letzten Hauch kenntlich als ein — wenn auch noch so sehr in's Graue und Lichtarme gezogenes — Gelb und als eine deutliche, nur schwächere Fortsetzung des anfänglichen. Alle dünneren Schichten repräsentiren in ganz vortrefflicher Weise Schattentöne zu den Lichttönen der stärkeren Schichten, und wir sind vollkommen überzeugt, dass sie ganz dieselbe Farbe annehmen würden, wie diese, sobald sie nur von der gleichen Lichtmenge getroffen wären — oder durch dickere Schichtung die gleiche Lichtmenge auffingen.

Ganz das Nämliche wird geschehen — jedes Mal in seiner Farbenart — wenn man Blassroth, Blassblau etc. ähnlich über schwarzen Grund aufträgt. So kann es denn keine wünschenswerthere Art geben, Abschattirungen heller Localfarben herzustellen, welche durch alle Licht- und Schattenstufen hindurch als homogenfarbige deutlich bleiben sollen.

Es bleibt nun über die Farbe, die die Alten für diese Unterlagen der Fleischschattentöne wählten, zu reden übrig. Je dunkler dieselbe ist, um so weniger veranlasst sie mit der obenliegenden durchscheinenden Schicht eine Mischung. Setzten wir, um bei dem Beispiel der hellgelben Decke zu bleiben, statt des vorhin angewendeten Schwarzes ein sehr tiefes Dunkelblau unter dieselbe, welches in directer Mengung ein weit lebhafteres Grün mit Gelb mischen würde, als das Schwarz, so würde bei unserer Art der Mischung zwar ein kleiner Unterschied zwischen dem Gelb über Schwarz und dem über Blau bemerklich sein, aber kein so bedeutender, als man erwartet hätte. Ein eigentliches bestimmtes Grün kommt auch hier nicht vor. Man könnte sich ausdrücken, der gelbliche Hauch ginge hier etwas mehr in's Bläuliche, als im Falle der Unterlegung mit Schwarz. — Und so wird jede dunkelfarbige Unterlage in ähnlicher Weise sich durch die überliegende Halbdeckschicht hindurch zwar fühlbar machen, aber nicht eine eigentliche localfarbenverändernde Mischung hervorrufen. Jedenfalls — wenn auch z. B. dünnstes Hellgelb über Tief-Roth und das Gleiche über Tief-Blau, untereinander verglichen, schon deutlich verschiedene Töne sind — so lange auf gemeinschaftlichem Grunde eine dünne Schicht von Halbdeckfarbe über Dunkel neben einer dickeren von sich selbst, ihren Farbencharakter deutlich zeigenden, und zwar in der Art steht, dass beide allmählich in einander übergehen, wird sie als die mit der hellen gleiche, nur lichtärmere Farbennüance anerkannt, und die Kleinigkeit von Umstimmung, die die unterliegende dunkle Farbe als Mischungscomponent auf sie hervorbringt, kommt nicht in Betracht.

Sowie aber die Unterlage sich der Decke an Helligkeit nähert, spricht sie stark als Mischungscomponent mit. Hell-

grau statt Schwarz, oder gar Hellblau statt Dunkelblau, unter Hellgelb gelegt, wird entschieden Grün mit demselben mischen.

Wir erinnern uns, dass die Halblicht- und Lichtstelle des Gesichts in der Unterlegung schon aufgehellt werden muss. Hätte also die Unterlegung eine Farbe, welche die darübergezogene Carnation stark verändernd ummischte, so würde dies in dieser hellen Stelle doppelt zur Geltung kommen und den ganzen gewünschten Effect der Einheit der Localfarbe vernichten; blaue Unterlage würde an dieser Stelle eine hell rosenrothe Carnation zu sehr in's Violetliche, eine gelbliche zu sehr ins Grünliche ziehen. Wie verhielte es sich nun mit einer der hellen Carnation verwandten Farbe als Unterlage, also mit dunklem Roth oder Gelb?

Nähert sich die Unterlage für die Carnationsschatten auch nur dem Roth oder Gelb, so entsteht für das beabsichtigte Grau der Carnationsschatten die Gefahr, dass dieses Roth und Gelb die dünne Uebertuschung, welche ja selbst hellroth oder hellgelbroth ist, vielmehr in's Farbige ziehe. Es würde auch die Dunkelheit als Schatten gefährdet sein; denn die überliegende helle Fleischtinte würde leicht die verwandte Farbe der Unterlage vielmehr aufhellen, statt dass sie von ihr einen verdunkelnden Schattencharakter mitgetheilt bekäme.

Auch das Schwarz der Wasserfarben (welches eigentlich nur Grau ist) lässt als Grund Manches zu wünschen übrig, obgleich es von allen noch das Beste wäre. Es würde nur das Fleisch, je nachdem dieses rosig oder mehr gelblich ist, ein wenig in's Violetliche oder Grünliche ziehen. Es scheint aber noch ein anderer Grund gewesen zu sein, welcher mehr, als dieser minder fühlbare, die Alten bestimmte, Fleisch nicht schwarz und grau zu unterlegen, und dieser möchte in der nicht recht ausreichenden Dunkelheit des Schwarzpigments der Wasserfarben zu finden sein. Die helleren Nüancen von Grau aus Weiss und Schwarz sind der hellen Carnation zu ähnlich, um noch als Untergrund einige Wirkung auf sie zu machen, eher, wenn sie ein kleines Wenig zu hell sind, können sie stören. Wurden sie deshalb aus der Untermodellirung ausgelassen, so war diese um einen Ton verkürzt. Je aus-

gedehnter aber die Vormodellirung der Form angefertigt werden konnte, um so besser war für das schöne und vollendete Aussehen der darüber gelegten Carnation gesorgt.

Nun war den Alten bekannt, dass Klargrün und Klarroth Schwarz ergeben, und dass auch sehr helle Nüancen von Grün gleichhelle von Blassroth immer noch verdunkelnd in's Graue ziehen. So machte man denn die Untermodellirung grün, und konnte ihr in dieser Farbe einen bedeutenderen Umfang von Licht und Schatten geben, also die Form besser vorbereiten, als in allen andern. Wurde nun noch für rosige Carnation das Verdaccio der Unterlage etwas mehr in's Warmgrüne und für gelbliche mehr in's Blaugraugrüne gezogen[1]), so blieb im Bereiche des Farbenmaterials nichts noch Hinzuzufügendes übrig, und die besterdenkliche Unterlage zur Erzeugung jener grauen Carnationsschatten war gefunden.

Wie bestimmt die gute Schule von damals wusste, dass, wenn die Localfarbe deutlich bleiben soll, die Carnation die Decke und nicht die Unterlage in dieser Mischung durch Uebergehung sein müsse, geht aus dem Zorn hervor, mit dem Cennini über die „Pfuscher" herfährt, welche glauben, man könne die Carnation auch von obenher lasirend mit dem Verdaccio abschattiren. Er hat vollkommen recht mit seinem Eifer, denn in der That entsteht, da nun Graugrün auf die Oberfläche zu stehen kommt, kein Fleischton, sondern Gelbgrüngrau und noch dazu ein recht hässliches, russiges, denn der untenliegende hellere Fleischton wirkt nun als Lichtreflector hindurch.

Hiermit ist deutlich nachgewiesen, dass dem Widerstreben des Materials zum Trotze die alten Temperamaler schon die allerausgebildetste Erfahrung hatten in Verwendung halbdurchscheinender Farbenschichten, welche in unseren Tagen sogar von der Technik der Oelfarben nicht mehr ausgenützt werden, obgleich sie neben dem Elemente der ganz durchsichtigen Lasurfarben ganz gewiss eine der hauptsächlich be-

---

[1]) Was geschah, indem man im Verdaccio (Weiss + Schwarz + Gelb) entweder Gelb, oder Schwarz in's Uebergewicht brachte.

stimmenden Ursachen zur Erfindung und Bevorzugung der Oelfarbentechnik der Brüder van Eyck geworden sind.

Beispiele von Modellirungstönen des Fleisches, hervorgebracht auf grüner Unterlage. Cenno Cennini.

Beispiel und Tabelle I.

Al fresco, Grund grau.	Al secco, Grund weiss.
Sauber berichtigter Contour.	Ebenso.
Formenauftuschung, genau zeichnend und modellirend: deckend graugrün angelegt, mit durchsichtigem Grün schattirt.	Zweimal angelegt, damit das Weiss d. Grundes gut gedeckt ist.
Dunkle Umrisse von Augen, Nase etc. mit spitzem Pinsel noch besonders verstärkt.	Ebenso.
Lichter und Halbtöne bei Licht mit verdünntem Weiss aufgehöht, die Schatten grün stehen gelassen.	Ebenso.
Roth der Lippen und Wangen mit lebhaftem Hellroth (Cinabrese, einer Mischung von Sinopia[1]) und Weiss) aufsetzen.	Ebenso, nur mit Zinnoberroth statt des Cinabrese.
Generalübergehung mit durchscheinender Schicht heller Carnationsfarbe (viel Weiss + etwas Roth).	Ebenso.

So scheint das Grün der Schatten verdunkelnd hindurch. Zugleich sind die Wangen und das Lippenroth sanft aufhellend und mildernd überhaucht. Schliesslich kann das Ganze mit wärmenden Localfarbenlasuren verstärkt und können die Dunkelheiten mit spitzem Pinsel präcisirt werden.

Beispiel II.

Complicirtes Verfahren mit drei Mischungsproportionen.

Mischungscomponenten: Weiss — Roth (Cinabrese, an sich schon Weiss enthaltend).

Proportion I, dunkelste: 1 Theil, + 1 Theil,
„ II, hellste: 2 Theile, + 1 „
„ III, mittlere: 3 „ + 2 Theile. Sie entsteht durch Zusammenschütten von 1 Theil der Proportion I und 1 Theil der Proportion II.

[1]) Eine dem Zinnober an Schönheit gleiche armenische Erdfarbe, die von Sinope aus in den europäischen Handel kam.

Die Anfertigung dieser Mischungen ist natürlich nur eine beispielsweise, und es können, jenachdem die Modellirung stärker oder flacher werden soll, die Proportionen der Componenten beliebig geändert werden.

Tabelle.

Aufzeichnung und Formenvorbereitung in Grün, wie in Tab. I.
Fixirung der Dunkelheiten bei Lippen, Augen und dergleichen.
Hierauf: Das ganze Gesicht mit nahezu durchsichtiger Fleischfarbe: 2 Roth + 1 Weiss, angelegt, Lippen und Wangenroth hellroth, lebhaft, aufgemalt.
Sodann: Die Proportionen 1, 3 und 2 — Schatten, Halbschatten, Licht, jede an ihre Stelle, nebeneinander gemalt, so dass in den Schatten und Halbschatten der Grund hindurchschimmert. Die drei Töne weich in einander vertrieben.
Schliesslich: Präcisirung der höchsten Lichter mit fast reinem Weiss, und Einzeichnen (scharfes) der tiefsten Dunkelheiten mit Lasur, theils aus reiner Sinopia, theils aus Sinopia + Schwarz, oder aus Schwarz allein.

Sollen die Schattentöne nachher stellenweise etwas klarer localfarbig gewärmt werden, so lässt sich dieses leicht mit einer durchsichtigen schwachen Localfarbenlasur bewerkstelligen.

Ausser bei diesen delicaten, in's Graue gehenden Schatten des Fleisches, wurde übrigens die Sorge für milderndes Grau, auch im Schatten heftiger Localfarben, einfach dem in fast alle Mischungen eintretenden Weisspigment überlassen, oder dem der Deckfarbe ohnehin eignen grauen Oberflächenlichte.

3. Halbschatten beim Licht.

Nur noch Eines, was die Halbschatten bei Licht anlangt, wollen wir nachtragen, weil es die Einfachheit des in jenen liebenswürdigen und farbigen Bildern angewandten coloristischen Modellirungsverfahrens in helles Licht stellt.

Wir haben vorher gesehen, dass die Abschattirung beim tiefen Schatten angefangen wurde mit reiner unvermischter Localfarbe; daneben wurde fortgefahren, für die Stelle schon sehr hell, mit Mengung von z. B. 2 Localfarbe + 1 Weiss,

bestimmt zur Unterlage der Intensivlasur. — Weiter seitwärts ward nun aufgetragen der noch hellere Halbschattenton bei Licht. Er konnte auch schon als Mittelton des Lichts gelten; nehmen wir an: 1 Localfarbe + 2 Weiss.

Die Unterlage der Intensivlasur, 2 Localfarbe + 1 Weiss, war durch ungemischte Lasur mit dem Schatten unvermischter Localfarbe verschmolzen worden. — In dem Halbschatten bei Licht sollten nun tiefe Falten eingezeichnet werden; so geschah es, analog dem Vorigen, mit der nächstfolgenden Mengung schattenabwärts, also mit der Proportion 2 Localfarbe + 1 Weiss lasirend.

Auf den Schattenton 2 Localfarbe + 1 Weiss waren dagegen Lichter sanft zu höhen; es geschah mit 2 Weiss + 1 Localfarbe.

Man kann sich wohl keine einfachere und keine natürlichere Art der allmählichen Lichtabnahme ausdenken.

Tabelle bei Cennini. Ein rothes Gewand zu malen.

Aufzeichnung: Sauberer Contour, blass (che non si veda molto) graugrün.

Drei Mischungsproportionen:

I. Dunkelheit: Cinabrese mit äusserst wenig Weiss[1]).
II. Schattenmittelton: 2 Cinabrese, 1 Weiss.
III. Mittelton des Lichts: 2 Weiss, 1 Cinabrese.

1. Prop. I. Saubere Einmalung der Faltentiefen auf der Schattenseite mit Proportion I, hiermit wird die Hälfte der Figur nach dem Licht zu nicht überschritten.
2. Prop. II. Einmalung der Faltenhöhen im Schatten und Vermalung der Ränder in die tiefen Töne. Nun mit Proportion II Anfertigung der Faltentiefen im Licht.
3. Prop. III. Einmalung der Faltenhöhen im Licht und Vermalung mit den Faltentiefen.

   Dieses mehrmals gutdeckend wiederholt. Dann eine noch mehr Weiss enthaltende Proportion anfertigen und

[1]) Der Cinabrese ist schon eine Mengung von hellem Roth mit Weiss.

weitere Lichthöhen der Falten heraufbilden, schliesslich die höchsten Lichter mit reinstem Weiss aufsetzen.

Zu allerletzt mit reinem Cinabrese die tiefsten Falten sauber nachzuholen.

Man sieht, das Ganze ist ausserordentlich hell und farbig. Die Schatten sind frei von farbeverundeutlichendem Schwarz und Schwarzgrau.

4. Schattentöne des Mittelgrundes.

Sie werden, da sich ihr stumpfer Ton von selbst ergiebt, ohne Anwendung von Medienschichten gemalt, also gleich aus Mengungen. — Bäume unterlegt Cennini schwarz.

§ 5.

Lichttöne.

Die Naturerscheinung, in wiefern sie nachahmbar ist, und die Behandlung des Materials.

Bei jenen einfachen Beleuchtungen ohne entschiedenen Sonnenschein gehen die hohen Lichter opaker Gegenstände in's Graue oder Weissliche ihrer Localfarbe; dieses nachzuahmen, findet also die Wasserfarbentechnik gar keine Schwierigkeit. Die Localfarbe wird einfach mit starken Proportionen von Weisspigment gemengt, oder sie wird an der Lichtstelle mit einer durchscheinenden Schicht von Weiss überschummert und aufgehellt. Wird die Farbe des Beleuchtungslichtes als eine etwas wärmere, z. B. als gelbliche angenommen, so mengt man diese Lichtfarbe dem aufhellenden Weiss zu, um mit der resultirenden Mischfarbe ebenso zu verfahren, wie mit dem reinen Weiss. Auch wo ein auf diesem Wege zu blass gewordener Lichtton wieder farbiger gemacht werden soll, ist gar keine Schwierigkeit vorhanden. Er wird einfach mit durchsichtiger Localfarbe nach Belieben stark wieder abgetönt.

Die Unterschiede durchsichtiger und undurchsichtiger Farben treten in Wasserfarbentechnik, vorausgesetzt, dass sich diese in einer und derselben Gattung bewege, d. h. entweder

in Affresco oder in Tempera[1]), nicht in der Weise störend für die Einheit des Ganzen hervor, wie in den Oelfarben; es bedarf keiner Schlusslasur, welche die Einheit des Aussehens gewährt. In Wasserfarben stehen die höchsten erreichbaren Intensivcharaktere und die vollen Deckfarben, die klaren und die grauen Schatten harmonisch nebeneinander. Es giebt keinen Glanz, und die Rolle des Generaltons fällt dem auf der ganzen Bildoberfläche spielenden weisslichen Tageslichte anheim.

Aus derselben Ursache können aber auch hellere Lichterscheinungen der Natur, als diejenigen beleuchteter undurchsichtiger Körper nicht besonders ausgezeichnet werden, wie es in Oelfarben wohl möglich ist. Lichtschein und Gluth, Leuchten der Wolken, Himmelsglanz und Lichtspiegelungen, deren Farbe sich in der Natur von allen auch noch so schönen Localfarben der festen Körperwelt mit edler Eleganz und, wie von materieller Schwere befreit, hervorhebt, diese gegenüber Körperhaftem zu charakterisiren, ist der Temperamalerei versagt. Es fehlt die dazu nöthige Vollkommenheit der Transparentfarbe.

Der Wasserfarbenmaler zeichnet seine Himmel aus durch die grosse allgemeine Helligkeit, die er ihnen giebt, aber den Anschein der innerlichen Durchleuchtung, gegenüber der Beleuchtung opaker Oberflächen, vermag er ihnen nicht zu verleihen.

Die Alten wendeten daher an solchen Stellen häufig glänzende Vergoldung an.

---

1) Die grössere Undurchsichtigkeit der Temperaretouchen auf transparentem al fresco fällt sehr wohl in die Augen.

Capitel III.

Zusammenfassung dessen, worin die Wasserfarben zurückstehen, was sie der über die Mittel des Ausdruckes vorgeschrittenen malerischen Absicht zu erreichen versagten, und dass erst durch die Erfindung des v. Eyck die Weiterführung dieser schon klar formulirten Absichten ermöglicht ward.

Dass jene alten Maler — diese nach der Meinung heutiger Coloristen so „naiven Kinder“ in der Kunst — ihr Farbenmaterial auf seine höchste Leistungsfähigkeit vollständig auszubeuten suchten, lehrt ein Blick auf ihre Bilder. Farbig zu malen, womöglich so kraftvoll farbig, wie es das herrliche Vorbild der Natur ist, das war ihre malerische Absicht. Es war nicht nur ihre Absicht, es war ihre herzliche Freude.

„Wenn du anfängst, deine Tafel zu coloriren, sagt Cennini, so beginne zu deiner Freude mit einem lackrothen Gewande!“

Es kann in der That derjenige, welcher in seinem Bilde bei einem hohen Resultat allgemeiner Farbenkraft anlangen will, keinem bessern Rathe folgen, als dem, gleich bei Beginn seiner coloristischen Arbeit irgend eine starke Hauptlocalfarbe in ihre hohe Kraft zu treiben. Ein starkes Blau oder Roth, ja sei es ein hellstes Weiss oder tiefstes Schwarz, getrieben so hoch das Pigment sich treiben lässt, nöthigen, nachher alle Farben zur Kraft zu treiben. Dass Cennini gerade ein Lackroth nennt, beweist auf's Neue seine technische Klugheit. Erstens, ist das Auge nun an eine wohlgefällige und warme Farbe gebunden, wie an den Leitstern für die folgende Farbenharmonie des Bildes. Zweitens, ist Lack, besonders in Tempera, eine Farbe, welche im Auftrag bald und in dünner Schicht ihre höchste, schönste Kraftstelle erreicht. Wir erinnern uns, dass sich die Intensivcharaktere der Wasserfarben nicht weit nach der Dunkelheit hin ausdehnen, sondern in einer gewissen Helligkeit erhalten werden müssen. Sowie der noch ziemlich helle Culminationspunct der Farbenschönheit einer Lackfarbe durch Verdickung ihrer Schicht überschritten ist, wird die

Farbe wohl dunkler, aber nicht mehr intensiv, sondern stumpf, und mit ihrer Schönheit ist es aus. So ist es denn weit klüger, solch ein vorsichtiger Behandlung bedürftiges Pigment zur Stimmgabel für die übrigen Töne im Bilde zu wählen, als, umgekehrt, in andern Farben eine Stimmungshöhe oder Tiefe anzuschlagen, zu welcher die Kraft gerade der schönsten und erfreulichsten Töne nicht mehr ausreicht. Cennini hätte auch allgemeiner sagen können: Für jede Farbenharmonie, die du gerade im Bilde aussprechen willst, bestimme dir zur Stimmgabel der Farbenkraft die schönste Hauptfarbe der Harmonie. Treibe das Pigment, das du für diesen Farbenton besitzest, auf dem Bilde sogleich zur höchsten Kraft, deren es fähig ist, um so mehr, wenn es ein delicat zu behandelndes Pigment ist — also Eines von durchsichtigem Intensivcharakter.

Denn wärest du, nachdem du schon weit vorgeschritten bist, mit den anderen Farben bei einer Tiefe oder Höhe angelangt, in welcher du die höchste Kraftstelle gerade des schönsten Pigments der ganzen Harmonie nicht mehr verwenden kannst, so hättest du dich selbst um's Beste betrogen.

Wie oft musste nun das farbenfrohe Auge der Alten, dieser Maler im vollsten Sinne des Wortes, durch die Unzulänglichkeit des Materials zur Hervorbringung gerade der schönsten Töne aus seiner Illusion gerissen werden. So lange die Intensivfarben gleich nach dem Auftrag nass waren, war ihr Ansehen tief und feurig, waren sie aber aufgetrocknet, so war die dunkle Klarheit und Pracht wieder verschwunden. Die Schatten sahen wieder flach und hell aus.

Wie oft mögen sie beklagt haben, dass die leicht sich wieder auflockernde Farbendecke nicht ein öfteres Durchnehmen der Form gestattete, und dass sich zarte Uebergänge der Modellirung nicht mannigfaltig genug herstellen und nicht zart genug ineinander vermalen liessen. Wie sehr mochten sie bedauern, dass jene Abschattirungen der Carnation auf dunklem Grunde trotz aller zu ihrer Erzeugung angewandten Kunst und Ueberlegung nicht so lebhaft und schattentief auftrockneten, als man sie gern gesehen hätte.

Die Temperatafeln wurden nun zwar gefirnisst. Jene tiefe Intensität der Farbe lockte der Firniss hervor. Schön und mit unverkennbarem Respect sagt Cennini: „Der Firniss ist eine starke Flüssigkeit, er hat hervorhebende Kraft. Und jedes andere Bindemittel muss sich ihm fügen."

So machte denn freilich der Firniss die Schatten und Intensivfarben voller, aber die Lichter verdunkelte er. Und kamen unerwartete Flecken zum Vorschein, so war es zu spät, sie zu verbessern. Das Schlimmste aber war, der Maler hatte während des Malens, — und das war nun zum zweiten Mal, dass er sich dieser Nothwendigkeit fügen musste, — keine lebhafte Vorstellung von der Schlusswirkung, die sein Bild, gefirnisst, machen würde. Die Absicht auf diese Schlusswirkung konnte er also bei der Arbeit nicht klar verfolgen. Hatte es doch schon grosse Uebung gekostet, in der theilweise noch nassen Malerei während der ganzen Arbeit durchaus andere Töne vor sich zu dulden, als die übrige schon getrocknete Umgebung forderte, und dennoch den Schlusseffect genügend im Auge zu behalten.

Der Hauptmangel der Wasserfarben ist, dass der Maler durch das, was er im Augenblick des Malens auf dem Bilde vor sich sieht, nicht in der klaren Vorstellung dessen bestärkt wird, worauf seine Absicht eigentlich gerichtet war. Es ist gar nicht möglich, dass sich beim Künstler die fortschreitende Absicht entwickle, ein ihm in seinen Ursachen noch unerschlossenes Naturproblem eingehend zu studiren, wenn das Darstellungsmaterial den sofortigen lebhaften Ausdruck der an dem Vorbild aufgefundenen Ursachen der Erscheinungsform versagt.

Im concreten Falle, wer kann sein Gefühl für Modellirung ausbilden, wenn sich ihm seine gemalte Modellirung fortwährend unter dem Malen verändert. Er sei z. B. mit dem zweiten Halbton des Lichtes beschäftigt und suche dessen Helligkeitsverhältniss zu dem kommenden Halbschatten. Im Augenblick, nachdem er ihn aufgetragen, erscheint ihm dieser Lichtton dreimal so dunkel, als der allerdunkelste Schatten, den er zu malen hat, und es bleibt nun nichts übrig, als auf's

Trocknen zu warten, um zu wissen, ob das rechte Verhältniss getroffen sei. Er ist sclavisch an seine ausprobirten Töne gebunden[1]).

So ist es denn auch natürlich, um bei dem Beispiel zu bleiben, dass gerade die Art der Verdeutlichung der Form, welche auf der Bildfläche durch energische Schattenmodellirung geschieht, keine grossen Fortschritte machen konnte, so lange ausschliesslich mit Wasserfarben gemalt wurde.

Erst als die Oelfarbentechnik eine hohe Stufe erreicht hatte, brach Lionardo der Schattengebung entschieden die Bahn.

Ebensowenig konnte in Wasserfarben jene feierliche tiefe Farbenklarheit zur Entwickelung kommen, welcher wir sofort in den altdeutschen Oelbildern begegnen.

Aber vorbereitet war Alles, was in der neuen Technik so herrlich erwuchs. Das Wasserfarbenmaterial war ausgebeutet bis zum Letzten, was es herzugeben vermochte; ja es war durch die verhältnissmässig so weit getriebenen Manipulationen zu Gunsten der Brillanz der Intensivfarben und der Verwendung halbdurchscheinender Deckfarben dargethan, dass der Künstler Absichten weiter gingen, als das Material gestattete[2]). Als daher Johann v. Eyck mit seiner diese Ab-

---

1) Die Meinung, dass alten Oelmalereien in der Regel Tempera zu Grunde liege, findet wohl hierdurch allein schon ihre Widerlegung. Gerade die grössere Leichtigkeit der Modellirung ist eines der Hauptelemente der Oelfarbe, und man wird, nachdem man diesen Vortheil kannte, sich nicht noch ganz zwecklos mit dem unbeholfeneren Material gequält haben. (Doch schliesst dies nicht aus, dass der Oelmalerei noch nicht völlig Kundige in Tempera untermalten.) Für die Lichterscheinung der altdeutschen Oelfarben ist wohl der weisse Grund, auf dem sie stehen, eine ausreichendere Erklärung, als Temperaanlage sein würde, auf die sich mit Oel ja gar nicht malen lässt, bevor man sie gefirnisst, d. h. ihr eigenthümliches Licht hinweggenommen hat.

Auch das Unverbundene der Stofflichkeit, welches nach jener Annahme angefertigte Arbeiten kennzeichnet, spricht gegen die Temperauntermalung von Oelbildern.

2) Manche der letzten Temperatafeln und der ersten Oelbilder stehen im Aussehen einander so nahe, dass nur ein geübtes Auge sie zu unter-

sichten realisirenden vervollkommneten Technik der glänzend bleibenden Firnissfarben auftrat, so war es kein Wunder, dass diese, wo sie bekannt ward, in der Tafelmalerei die Temperatechnik baldigst verdrängte, und dass alle sich ihr Zuwendenden sogleich mit Meisterschaft die gebotenen Vortheile erfassten. Denn zur Nachahmung von tausend malerischen Reizen, auf welche mit ernstlichem Studium sich einzulassen, bei dem bisherigen Darstellungsmittel verwehrt war, forderte das neue geradezu auf. Angeregt und gestützt durch sein eigenes entstehendes Werk, gab sich das Auge froh und geruhig neuen Vorstellungen hin. Und wie so manches bis dahin Ungeahnte erschloss sich der malerischen Absicht!

Der rein coloristische Vortheil, den die Erfindung des Niederländers der Kunst seiner Zeit schuf, ist weitaus das Wenigste; seine Oelfarbentechnik hat das Hauptverdienst, der Vollendung der Formenschilderung und eingehenderem, mannigfaltigerem Studium der Natur neuen Anstoss gegeben zu haben. Und hundert fleissige Künstlerhände gingen auf diesen eröffneten Bahnen an's Werk.

Welch glückliche Zeit für die Kunst, in der Jeder begierig sich aneignete, was der Andere an Mitteln Neues herzutrug. Wer dürfte sich einfallen lassen, unsere Tage, was ihr Kunstleben und den Sinn ihrer Künstler anlangt, mit jenen zu vergleichen? Wer dürfte vor allem wagen, die Geistesrichtung, welche sich heute unter der Firma des Naturalismus breit macht, dem kraftvollen, täglich neue Hilfsmittel schaffenden Naturalismus jener hohen, ideal gestimmten Künstlergeister an die Seite zu setzen?

---

scheiden vermag. Oelbilder dagegen, die in der Weise van Eyck's und seiner Nachfolger gemalt sind, unterscheidet man sehr leicht von Temperamalerei.

Zweiter Abschnitt.

Die Technik der Oelfarben.

Der Sinn der Oelfarbentechnik ist den Modernen offenbar vielfach unklar, wie schon daraus hervorgeht, dass so häufige Versuche gemacht werden, Oelbildern das Ansehen der weit unvollkommeneren Wasserfarbenmalerei zu geben. Der Erfolg dieser Versuche muss selbst weit hinter dem zurückbleiben, was die Wasserfarbenmalerei zu leisten vermag, denn das Princip der Oelfarben, Glanz und Transparenz, widersetzt sich der Leistung. Im Ganzen aber ist die Verwilderung der Oelfarbentechnik dem Umstande zuzuschreiben, dass man, verleitet durch gewisse Bequemlichkeiten, welche die Oelfarbe gewährt, das Vermögen dieses Materials weit überschätzt, ohne weiter über dessen Eigenheiten nachzudenken.

Unstreitigen Anspruch auf Beifall haben nun diejenigen, welche die übermächtige Gewalt der alten Oelmalerei anerkennen und augenscheinlich beflissen sind, die Lehre der Meister aufzusuchen; sie gehen nur meist nicht gründlich genug vor, weil sie dem Hange der Zeit, alles auf den „Geist" anzusehen, ihren Tribut zahlen. Sie beschäftigen sich mit den — allerdings wundervollen — poëtischen Schlussresultaten der alten Oelmalerei, mit dem Effect durch Licht und Schatten, mit der Poësie des Tones und mit der durch die Farbencomposition mannigfach beeinflussten architektonischen Anordnung der Bildfläche.

Die Erlernung der einfachen technischen Behandlung des Farbenmaterials, die mechanische Führung der coloristischen Arbeit stellen sie aber in den Hintergrund. Und mit Unrecht; denn die geistigen Resultate, bei welchen die Alten auf ihren früheren Erfahrungen bauend anlangten, beruhen auf den materiellen Möglichkeiten, welche die neue Technik bot, und es wurde den Eigenthümlichkeiten des Materials von Jenen eine Sorgfalt gewidmet, welche einen fast wissenschaftlichen Charakter trägt.

Suchen unsere modernen Coloristen nicht vor allen Dingen die Alten auf diesen Pfaden wieder auf, so entbehrt ihr Bestreben der verständigen Grundlagen. Was ihre Werke anlangt, so wird dem Kenner wohl willkommen sein, dass dieselben mehr guten Willen verrathen, als die unserer malerischen Knownothings. Aber sie werden ihm ihrerseits ebensowohl als unsolide äusserliche Nachahmungen des alten Colorits erscheinen, wie ihm andererseits die Versuche jener Zeichner als kernloses Formelwesen gelten müssen, welche der alten Meister Formenausdruck erreichen möchten, ohne zuvor deren materielles Formenverständniss zu erwerben.

Wir haben uns schon mit dem Gedanken vertraut gemacht, dass das geistige Wollen des Künstlers auf's Engste an das technische Vermögen der Darstellung gebunden ist, und dass das technische Material bis zu bedeutendem Grade das Vermögen einschränkt. Der Kluge wird zwar innerhalb dieser Schranken Freiheit der Bewegung zu erwerben suchen, aber doch immer nur in der Richtung, die ihm das Material gestattet. Es versteht dieses ein Jeder, der es in verschiedenen Gattungen des Materials bis zu einer gewissen Perfection brachte. Spitziges Material, wie Feder und Stift, wird unvermerkt zum Studium des Umrisses und des anatomischen Organismus führen, denn die secirende Art des Ausdrucksmittels begünstigt die in dieser Richtung des Studiums gehende exacte Prüfung. Die Gesetze der malerischen Rundung wird aber der leichter verstehen lernen, der seiner Freude an Licht und Schatten mit breitem Material, mit Pinsel und Tusche in der Hand, zu folgen vermag.

Wir haben uns auch wohl schon überzeugt, dass wir kein so grosses Opfer bringen, wenn wir uns der Nothwendigkeit fügen und die Schranken respectiren, die nothwendigerweise jedes Material dem Willen setzt. Was trägt es Modernen ein, dass sie dem Material zu Trotz in's Schrankenlose schweifen wollen? In nutzlosen Versuchen stumpft sich ihr Gefühl täglich mehr ab, und die Kunstwerke, die sie mit weit vielseitigerem Material zu schaffen versuchen, sind unvollkommener, als die Werke der alten Temperamaler. Die Alten richteten ihre Absichten wohl nach dem engen Vermögen der Darstellungsmittel ein, aber dieses Vermögen beuteten sie dann auch auf's Aeusserste aus; und so gelangten sie zu dem Einklang ihrer Absichten mit der höchsten Schönheit des Ausdrucksmittels.

Das Oelfarbenmaterial gestattete nun weiter zu gehen, als das der Wasserfarben, aber dem soeben ausgesprochenen Princip sind die Alten auch hier gefolgt. Versuchen wir ihnen nachzugehen, so werden wir sehen, dass es der Mühe genug giebt. Wir müssen uns vor allen Dingen klar legen, welches die eigenthümlichen Farbenerscheinungen der Oelfarbe sind, welche ihrer Charaktere die besseren und welche die mangelhafteren. Wir müssen zusehen, wie der Mangelhaftigkeit nachzuhelfen und wie das Schöne zum Culminationspunkt zu bringen sei. Dann wird sich finden, welche Naturprobleme mit Glück nachzubilden seien, und welchen wir besser entsagen, weil sie ausser dem Bereiche des Gelingens liegen.

Erst wenn wir in diesem Sinne das Farbenmaterial wieder so vollkommen beherrschen, wie die Alten gethan, dürfen wir hoffen, ihre Naturanschauung zu verstehen. Und erst wenn wir uns auch in dieser so kraftvoll bethätigen, wie sie, können wir daran denken, sie bei jenen höheren Resultaten zu studiren, ohne welche allerdings alle Kunst der Weihe entbehrt.

Dann erst werden unsere Versuche, es ihnen nachzuthun, nicht mehr wie Nachahmungen erscheinen, welche von der Oberfläche der ungefähren Vermuthung her ausgehen, sondern wenn das Talent in ernsthafter Uebung seiner Kräfte

wieder auf dem Boden einer gesunden Methode der Farbentechnik angelangt ist, mögen sich ihm wohl sogar bisher unbetretene, eigene Wege der malerischen Darstellung eröffnen können.

Capitel I.

Die Oelfarben als Lichtreflectoren und als Lichtabsorbenten nach dem Verhalten ihrer Masse zu dem Bindemittel.

§ 1.

Durchsichtigkeit der Bindemittel.

Die glänzenden Oele und Firnisse, mit denen die Pigmente verrieben werden, haben die Eigenschaft, auch in getrocknetem Zustande bis zu hohem Grade durchsichtig zu bleiben, d. h. durch ihre Masse dem Lichtstrahl, welcher sie trifft, nur wenig reflectirendes Hinderniss entgegen zu setzen[1]). Je durchsichtiger und farbloser wir sie herzustellen vermögen, desto bessere Dienste werden sie uns durch diese Eigenschaft leisten.

Verschiedener Grad der Durchdringlichkeit der Pigmente.

Wenn nun Pigmente mit diesen durchsichtigen Bindemitteln verrieben werden, so werden sie der Durchsichtigkeit theilhaftig. Aber nicht alle Pigmentmassen sind für Oel und Firnisse gleichmässig durchdringlich, einige sind es bis zu hohem Grade, andere weniger.

Wir verfügen daher in Oelfarben über eine allmählich in einander übergehende Scala undurchsichtiger, halbdurchscheinender und durchsichtiger Pigmente.

Dunkle Pigmente.

Je durchsichtiger eine Oelfarbe ist, desto weniger auf-

---

1) Ueber die Ursachen der stärkeren oder schwächeren Lichtreflexion in Pigmenten siehe Brücke, Farbenphysiologie. Es wäre wünschenswerth, dass Maler sich mehr, als Brauch ist, für die wissenschaftliche Erklärung ihnen täglich unter die Augen kommender Erscheinungen interessirten. Brücke's Buch sollte in jedes Malers Hand sein. Praktische Einzelerfahrungen zu ordnen, kann nur von Nutzen sein.

fallendes Licht wird sie von ihrer Oberfläche reflectiren, sie wird also dunkel erscheinen. Daher ist es nöthig, dass alle die Pigmente, welche wir gern dunkel haben wollen, möglichst feinkörnig und dem Oel durchdringlich seien.

Helle Pigmente.

Wollen wir dagegen, dass ein Pigment von seiner Oberfläche viel Licht zurückstrahle, so muss dasselbe von dichtem, durch das Oel wenig zerlegbarem Körper sein.

Proportion des Bindemittels.

Bei der Anfertigung von Oelfarben ist darauf zu sehen, dass den hellen, undurchsichtigen Pigmenten wenig durchsichtiges Bindemittel zugerieben werde, den dunklen, durchsichtigen aber viel. So wird die lichtreflectirende Kraft der einen besser erhalten, die lichtabsorbirende der andern aber gesteigert.

In jedem Falle müssen die Pigmente auf das Feinste mit dem Bindemittel verrieben werden, viel feiner, als es bei dem heutigen nachlässigen Verfahren der Brauch ist. Je glatter die Oberfläche einer Deckfarbe gelegt werden kann, um so heller strahlt sie, und je inniger mit dem Bindemittel eine durchsichtige Farbe verbunden ist, desto vollkommener dunkel wird sie erscheinen.

Anm. Es wird überhaupt bei dem Ausdruck „Oelfarben“ an ein weit besser bereitetes Material zu denken sein, als das heutige ist. In den von mir erfundenen und bekannt gegebenen Petroleumfirnissfarben, welche dem van Eyck'schen Präparat jedenfalls sehr nahe stehen, ist es möglich, ohne der Feinverreibung der Deckfarben Schwierigkeiten zu bereiten, in diesen den Oelzusatz auf ein Minimum, d. h. auf gerade soviel, als zu ihrer Bindung nothwendig ist, herabzumindern. Sie müssen daher heller bleiben. Den durchsichtigen dagegen wird ein Quantum von Firniss zugerieben, ohne dass sie ungeschmeidig werden. Sie sind daher durchsichtiger und dunkler, als die nur mit Oel verriebenen. Es ist durchaus nöthig, dass der Maler wieder den Farbenreiber im Atelier habe. So kann er sich ein- und dieselbe Farbe als Deck- oder als Lasurfarbe bereiten, was für die Farbenharmonie und Einfachheit wichtig wird. Ebenso ist es nöthig, dass die Quantitäten von Trockenfirnissen, die man schwer trocknenden Pigmenten zusetzen will, diesen auf dem Reibstein ordentlich und gleichmässig zugerieben seien. Das blosse Einmengen derselben mit dem Pinsel auf der Palette, das erst während des Malens geschieht, ist unexact. Es vertheilt den Firniss nicht gleichmässig in der Pigmentmasse und dieser Um-

stand schadet sowohl der Schönheit, als der Haltbarkeit, ebensosehr aber der Tractabilität, da das Pigment, welches schon mit Oel fein verrieben war, durch den nachträglichen Firnisszusatz zu fliessend wird.

§ 2.

Lichtumfang.

Reflexionskraft. Lichtstärke geringer, als in Wasserfarben.

In Folge der Verreibung mit öligen Bindemitteln verlieren alle Pigmente an lichtreflectirender Kraft. Auch die hellsten Oelfarben erscheinen nie so hell, als die gleichen Wasserfarben.

Umfang nach Seite der Dunkelheit.

Für dieses Zurückstehen auf der Lichtseite wird jedoch reichliche Entschädigung geboten durch die weit grössere Ausdehnung der Oelfarbe nach der Seite der Dunkelheit hin.

Grösserer Lichtumfang.

Während das Oelfarbenweiss hinter dem Weiss der Wasserfarbe nur um Weniges zurückbleibt, repräsentiren die dunkelsten Wasserfarben neben den dunklen Oelpigmenten noch ein mässiges Grau. Und somit haben die Oelfarben einen grösseren Lichtumfang. Die Ursache der grösseren Helligkeit der Wasserfarben überhaupt ist, dass, auch bei ihren dunklen Pigmenten, die matten Oberflächen das auffallende weissliche Tageslicht noch deutlich zurückstrahlen. Die Verdunkelung, welche durch die Lichtabsorption der dunklen Farbenarten geschieht, kann sich also nie so hoch steigern, wie bei den durchsichtigen Oelfarben, unter deren Oberfläche ein grosser Theil des auffallenden Lichtes eindringt, ohne wieder zurückzukehren. Stellen wir ein dunkelfarbiges Opakpigment und ein dunkles Transparentpigment nebeneinander, so werden dem Auge deren beide verschiedene Arten der Lichtabsorption vollkommen klar. Auf der dunklen Opakfläche sehen wir noch immer das Tageslicht spielen, auf der Transparentfarbe nicht.

Qualitative und quantitative Lichtabsorption.

Nennen wir, um beide Arten der Lichtabsorption von einander zu unterscheiden, diejenige, welche durch die dunkle Farbenart geschieht, die „qualitative“ [1]) und die durch

---

[1]) Obwohl sie auch ebensowohl eine quantitative ist. Siehe Brücke.

das Eindringen des Lichtstrahles verursachte die „quantitative“.

Nun kommt uns der Umstand zu gut, dass die hellfarbigen Pigmente in der Regel festeren, dem Oel weniger durchdringlichen Körper haben, und dass die dunkelfarbigen feinkörnig sind. So kann also in ersteren die Reflexionskraft nur wenig durch das Oel geschwächt werden, in den dunkleren müssen sich aber die qualitative und die quantitative Absorption summiren.

Summirung beider Arten der Absorption.

Wir verbinden mit dem Begriff der Finsterniss den der vollkommenen Farblosigkeit. Diesem entsprechen die Schwarzpigmente auch unserer Oelfarben nicht. Sie sind alle entweder mit bräunlichem oder grünlichem Stich gefärbt. Vermöge der Durchsichtigkeit der dunklen Oelfarben können wir aber jenes farblose Schwarz, welches die einander löschenden Farben ergeben, wenn sie zusammengemischt werden, vollkommener erzeugen, als in Wasserfarben. Bei diesen spricht immer das weissliche Oberflächenlicht in die Mischfarbe mit ein, und so wird dieselbe grau statt schwarz.

Neutralschwarz sich löschender Farben.

Legen wir aber in Oelfarben ein von weisslichen Trübungen sehr freies Dunkelroth in Transparentschicht über ein eben solches Dunkelgrün hin, oder Dunkelblau über Dunkelbraun, so erzeugen wir ein schönes und wenigstens weit besseres Neutralschwarz, als unsere Schwarzpigmente enthalten.

Solches Neutralschwarz ist die höchste Summe qualitativer und quantitativer Lichtabsorption, welche wir ziehen können, und es ist denn auch dunkler, als Schwarzpigment.

Dunkler, als Schwarzpigment.

Wie weit diese unsere äusserste Dunkelheit immer noch zurückstehe gegen die Dunkelheiten, welche in der runden Körperwelt selbst bei Tagesbeleuchtung in den Schatten heller Localfarben durch Lichtabsperrung entstehen können, kann man sich leicht durch den directen Vergleich klar machen. Wie viel Licht die dunkelste Kraft der Oelfarben auf der flachen Bildtafel noch auffängt, ersieht man, wenn man von einem Stück des Neutralschwarzes durch die vorgehaltene Hand das Licht absperrt.

Steht zurück gegen starke Grade der Dunkelheit durch Lichtabsperrung.

Hellste Reflexion im Vergleich mit der Natur.

Ebenso versteht es sich auch von selbst, dass andererseits die grösste Lichtreflexion unserer hellsten Deckfarben immer nur den Helligkeitsgrad solcher Opakkörper erreichen kann, welche dem Lichtauffall unter gleichen Winkeln entgegenstehen, wie unsere Bildtafel und deren Oberfläche nicht dichter ist, als unsere deckendsten Pigmente.

Gegensatz: Reflectoren und Absorbenten.

Stellen wir aber unsere besten Deckfarben mit hellfarbigen Lasurfarben oder dunkelfarbige Deckfarben mit unseren dunkleren Lasurpigmenten zusammen, so fangen immer die Deckfarben fühlbar Licht auf und die Lasurfarben lassen solches durchfallen. Sie mit einander vergleichend, können wir die ersteren Lichtreflectoren nennen und die anderen Lichtabsorbenten.

Licht und Schatten.

Und insofern in der beleuchteten Körperwelt die Unterschiede von Licht und Schatten durch das Verhältniss des in grösserer oder geringerer Menge aufgefangenen Lichtes entstehen, sagen wir, wir haben in den Deckfarben Lichtfarben und in den Transparentpigmenten Schattenfarben.

Concurrenzfähigkeit mit mässigem Beleuchtungsumfang der Natur.

Der reale Lichtumfang in unsern Oelfarben ist bedeutend genug, um mit mässigen Graden des an natürlichen Körpern wahrgenommenen Beleuchtungsumfanges bis zum Verwechseln ähnlich in Wettstreit zu treten. Es beweisen dieses die Clairobscure, welche in alten Palästen wirkliche Sculpturen und architektonischen Schmuck ersetzen. Wenn wir nur anders den von ihrer Perspective verlangten Standpunct einnehmen, so vermögen wir nicht, sie als Flaches, Gemaltes von dem Runden der realen Umgebung zu unterscheiden.

Ja es braucht, um diesen den matten Wasserfarben unerreichbaren Triumph zu erlangen, nicht einmal der äusserste Lichtumfang der Oelfarben aufgeboten zu werden. Es darf sogar die Localfarbe der Lichtstelle eine etwas dunklere sein, als die des Schattens; ist die Lichtstelle nur mit Deckfarbe gemalt und die Schattenstelle mit Lasur, und ist der Unterschied beider Charaktere richtig hervorgehoben, so wird die eine Licht zurückgeben und die andere wird im Verhältniss zu ihr genügend viel Licht absorbiren, um für beschattet zu gelten.

Uebergewicht über andere Malereien.

Wenn wir nun schon in mässigen Graden der Beleuchtung mit der Wirklichkeit in Wettstreit treten können, wie viel mehr vermögen wir diesen mit anderen Malereien einzugehen, welche nicht über die uns gewährten Mittel verfügen. Handelt es sich dann um die Nachahmung auch solcher Beleuchtungsgrade, in welchen wir der Kraft der Natur weit nachstehen, so werden wir doch wenigstens dem Verfahren der Natur näher kommen, als jene. In ihnen wären nur helle und dunkle Farben aufgeboten, um Licht und Schatten darzustellen, wir aber fingen in der That in unseren dichten Lichtreflectoren eine Lichtmenge auf, und durch die Transparentfarben liessen wir solche absorbiren; die Analogie unseres Verfahrens mit dem Verhalten der Natur wird vom Auge deutlich gefühlt werden. Nicht also, wir wiederholen es, weil wir dunklere Farben haben, als die Wasserfarbenmalerei, können wir in Oelfarben bessere Schatten malen, sondern weil wir den Unterschied deckender und transparenter, lichtzurückgebender und lichtabsorbirender Farben besitzen, welcher der Temperamalerei fehlt[1]).

§ 3.

Dehnbarkeit.

Dehnbarkeit der quantitativen Lichtreflexion in jedem einzelnen Pigment.

Von grosser Wichtigkeit ist es aber, dass sich die Pigmente nicht nur im Ganzen in bessere und schlechtere Lichtreflectoren eintheilen, sondern dass auch jedes Einzelne von ihnen in dem seiner Natur gewährten Umfang als Lichtreflector verbessert oder verschlechtert werden kann; man braucht ihm nur weniger oder mehr Bindemittel zuzusetzen, oder es in dickerer oder dünnerer Schicht aufzutragen.

---

1) Das Oelfarbenmaterial nur als Deckfarbe auszubeuten, heisst also dasselbe in seinen allerersten Elementen verkennen. Es mag in Fällen bequem sein, Wasserfarbenmalerei durch Oelfarben zu ersetzen, alsdann müssen diese aber ihres Glanzes beraubt werden. Weiter kann die Ungeschicklichkeit sicher nicht getrieben werden, als von Seite Jener geschieht, welche bestrebt sind, in Oelfarben das Grau der Tempera nachzuahmen, und ihre Bilder dennoch firnissen.

Uebergehen aus dicker in dünne Schicht. Continuirlichkeit der Degradation der Lichtreflexion geprüft auf schwarzer Tafel.

Um dieses, von störenden Nebeneinflüssen[1]) möglichst befreit, uns klar zu machen, fertigen wir zuvörderst eine dunkle Tafel an, glänzendes Schwarzpigment zu Grunde legend und dasselbe mit Klardunkelroth und Klardunkelgrün nach einander lasirend. Dies wird die grösste und neutralfarbigste Dunkelheit sein, welche wir mit Oelfarben hervorbringen können.

Reflector auf dem unterliegenden Absorbenten.

Auf der Tafel tragen wir sodann nacheinander in Streifen alle Pigmente unserer Palette, sowie alle nur möglichen Mengungsmischungen derselben auf, und zwar der Art, dass jeder Streif mit vollem Pinsel und hoher Schicht der Farbe begonnen wird. Dann lässt man im Druck allmählich nach, die Dicke der Schicht im Verlauf vermindernd, bis am Ende jede Farbe in einen leichten und unvermerkt in die Dunkelheit der Tafel übergehenden Hauch sich auflöst.

Es werden natürlich nicht alle Pigmente gleichlange Streifen ergeben. Die durchsichtigen werden sofort, wenn sie die dicksten Schichten verlassen, verschwinden, und je mehr Deckkraft ein Pigment besitzt, um so länger wird sich sein Streif ausdehnen lassen. Man kann am Ende die Pigmentsubstanz noch mit etwas feinflüssigem Malmittel verlängern[2]).

Ganz von selbst werden sich die Pigmente eintheilen:

Deckende

1. In deckendere, welche in dicker Schicht die grösste Lichtstärke zeigen, und deren allmählich abnehmender Streif der längsten Ausdehnung fähig ist.

halbdeckende

2. In Halbdeckfarben, die mindere Lichtstärke und kürzere Streifen aufweisen, diesen werden

---

[1]) Als z. B. dem Auftreten eines Untergrundes als farbeverändernder Mischungscomponent.

[2]) Das beste Verdünnungsmittel ist Petroleum, weil es weniger schnell verdunstet, als Terpentin und Lavendelöl, nicht die mindeste klebrige Spur von sich zurücklässt und die Unterlagen trotz seiner ausserordentlichen Dünnflüssigkeit nicht aufweicht. Bei den Alten kommt es vielfach vor unter den Namen Steinöl, ital. olio di asso und Bergnaphtha. Es ist auch das Vehikel, welches die Zureibung des Firnisses zu den Farben ermöglicht, ohne dass diese letzteren steif und untractabel und zu rasch trocknend werden.

3. diejenigen sich anreihen, deren Streif in Folge noch grösserer Durchsichtigkeit ihrer Substanz sich noch mehr verkürzt, und welche wir halbdurchsichtige oder die Halblasurfarben nennen können. Zuletzt werden Halblasur- und Klarlasurpigmente.

4. die durchsichtigsten[1]) oder Lasurfarben kommen, die selbst in sehr dicker Schicht nur noch weniges Licht zurückstrahlen und, sowie sich ihre Schicht verdünnt, auf dem schwarzen Grunde keine Spur ihrer Farbe mehr zur Geltung bringen[2]).

Es versteht sich hierbei ganz von selbst, dass durch Zusatz eines glänzenden, durchsichtigen Bindemittels die Deckkraft jedes Pigmentes gemindert, dagegen durch Entziehung solchen Bindemittels gesteigert wird, und dass in Mischungen, deren Componenten Deckfarben und Lasurfarben sind, sich die Deckkraft oder die Durchsichtigkeit nach dem Ueberwiegen der einen oder der anderen Pigmentgattung richtet. Ebenso versteht sich von selbst, dass durch äusserst feine Verreibung die Ausdehnungsfähigkeit jedes Pigmentes gesteigert wird, und dass deshalb die feine Verreibung[3]) der Pigmente so wünschenswerth ist und nicht weit genug getrieben werden kann.

Allen diesen Streifen ist eine ausserordentlich angenehme Erscheinung gemeinsam. Der Verlauf eines jeden, von seiner grössten Helligkeit angefangen bis zu seiner lichtärmsten Spur hinab, wird empfunden als eine höchst harmonische und verschmolzene, wiewohl an Tönen sehr reiche Abschattirungs- Continuirlichkeit der Uebergänge und Aufrechthaltung der Localfarbe.

[1]) Denn absolut durchsichtige Pigmente besitzen wir so wenig, als absolut deckende.

[2]) Behalten wir der Kürze des Ausdruckes halber diese Eintheilung bei. Sie ist natürlicherweise, da dieselbe Pigmentart nicht immer gleich feines oder grobes Korn hat, nicht eine nach Farbennamen festzustellende. Im Allgemeinen sind 1. Deckfarben: Bleiweiss, Neapelgelb, Zinnoberroth. 2. Halbdeckfarben: Chromgelb, Kadmium, die hellen Ocker, Umbra. 3. Halblasur: die dunklen Ocker und gebrannten Erden, grüne Erde, Ultramarin (unecht). 4. Für Lasurfarben können gelten: Alle Lacke, Schwarz, Mumie, Grünspan, Ultramarin, Antwerpenerblau und Cobalt.

[3]) Welche wiederum durch die unter dem Namen Petroleum übelberüchtigte Naphtha ausserordentlich erleichtert wird.

scala einer und derselben Farbe. Die Schattentinten sind in ihrer Farbe deutlich erklärt durch das am Anfang des Streifes stehende hohe Licht, welches allmählich abnehmend in sie übergeht[1]). Jeder Farbenstreif wird nur an den Stellen, wo in Folge des höheren Auftrages die Deckkörper der Masse gehäufter sind, mehr Licht auffangen, und da, wo wir diese Deckkörper dünner geschichtet oder in mehr Bindemittel vertheilt haben, weniger.

Anwendung für Nachahmung der Naturerscheinung.

Verschmolzene Modellirung einfarbiger Opakkörper.

Für die Darstellung von Licht- und Schattenmodellirungen, welche in der Natur bei mässigem, von einer Seite herkommendem Lichte an solchen Opakkörpern vor sich gehen, deren Oberflächen sich continuirlich und ohne vorspringende Ecken, die Schlagschatten werfen könnten, abwenden, wird in keiner Art der Malerei ein Verfahren aufzubringen sein, treffender und zugleich durch so ausserordentliche Leichtigkeit der Manipulation sich auszeichnend, wie dasjenige, dessen Princip in unseren Farbenstreifen enthalten ist. Die Alten nannten dasselbe höchst passend das Verfahren des „Lichthöhens“.

Lichthöhen.

Naturalismus des Verfahrens.

Wir stellen die Abschattirung her, indem wir auf dunkler Unterlage mit der Localfarbe des Körpers an den dünn aufgetragenen Schattenstellen weniger, an den gehöhten Lichtstellen mehr Licht auffangen. Naturgemässer können wir bei Darstellung des Runden auf der ebenen Fläche nicht verfahren. Auch der runde Körper verändert das Ansehen seiner Farbe in Licht und Schatten nur deshalb, weil er (obwohl mechanisch auf eine andere Weise) mit seiner immer die gleiche bleibenden Farbenart an der einen Stelle mehr, an der anderen weniger Licht auffängt[2]). Und ebenso vortrefflich, wie in der Natur, werden in unserem Nachbild die Abschattirungstöne ohne Disharmonie und ohne Ansätze ineinander verlaufen, seien sie auch von tausendfältiger Nüancirung.

---

1) Siehe Wasserfarbentechnik § 4. Behandlung der Schattentöne des Fleisches.

2) So exact fasste der vermeintliche Conventionalismus der Alten den Ausdruck: Naturalistik des Verfahrens, auf.

Dehnbarkeit.

Nennen wir diese Eigenheit der Oelfarben, dass ihre Reflexionskraft durch Verdünnung oder Verdickung der Schicht in so mannigfaltiger und beliebiger Weise variirt werden kann, „die Dehnbarkeit der Farben innerhalb ihres Lichtumfanges“. Sie hängt mit allen ihren Folgen für die Darstellung ab von jener anderen mechanischen Dehnbarkeit oder Geschmeidigkeit, welche das Oel dem Material mittheilt[1]). Diese letztere soll daher von dem Maler als eine unschätzbare Eigenschaft hoch in Ehren gehalten werden, und derselbe soll sich hüten, sie durch unvorsichtiges Zumischen raschtrocknender Firnisse zu zerstören.

Vergleich mit den Wasserfarben.

Würden wir in Wasserfarben eine schwarze Tafel mit auslaufenden Farbenstreifen bedecken, so würden wir noch deutlicher, als früher, den Vorzug erkennen, welchen die Durchsichtigkeit des Oeles verleiht. Keine unter den Wasserfarben würde sich an Länge der Nüancirungsscalen mit unseren Deckfarben messen können[2]). Die dunklen Wasserfarben würden wohl längere Scalen zeigen, als die dunklen Oelfarben. Ihre Töne würden wir aber sofort nachahmen können, wenn wir die dunklen Oelpigmente mit etwas Neutralweiss aufhellten. Sowie dieses geschähe, wären auch diese Scalen den gleichfarbigen der Wasserfarben überlegen.

Ausserdem wird uns dann der Vortheil recht klar werden, welchen den Oelpigmenten der Umstand verleiht, dass sie unverändert stehen bleiben, wie sie der Maler hinsetzt. Nun wird jene Ungewissheit des Erfolges ganz verschwunden sein, welche wir bei der Mischung von Schattentönen der Carnation auf dunklem Grunde in der Wasserfarbentechnik eine so grosse Rolle spielen sahen. Angenehm und leicht lässt sich in Oelfarben die Schicht mit dem Pinsel verdünnen oder verstärken,

---

[1]) Am besten wieder Petroleum.

[2]) Das Wasserfarbenweiss erreicht schon in dünner Schicht einen höheren Grad der Helligkeit, als das Oelfarbenweiss selbst in sehr dicker erreicht. Aber der Streif des letzteren ist von langer Erstreckung und sein Uebergang in den Grund ist ein unmerklicher. Der letzte Ausläufer der Wasserfarbe sitzt dagegen nahe beim Culminationspunct des Lichtes und fällt schroffer in den Grund ab.

und das Auge beurtheilt sogleich das Zuviel oder Zuwenig des Auftrages. So versteht es sich denn auch von selbst, dass nun erst von einer eigentlichen Ausbildung der Formenmodellirung die Rede sein kann.

Freilich kann das nicht gesagt werden, wenn man in Oelfarbentechnik verfährt, wie die meisten Modernen, welche ihre Modellirungstöne aus Pigmentmengungen mischen und diese dann einzeln nebeneinander auftragen und ineinander vermalen, — was nie ohne Beschmutzung und Zerstörung des Localfarbencharakters abgeht —, daher auch die Maler, die dieses wissen, lieber die Modellirung auf ein Minimum von Tönen reduciren und hart stehen lassen, was weich und verbunden sein sollte.

Vergleich mit Abschattirungs-Scalen aus Pigmentmengung.

In der That, es wird auch ganz unmöglich sein, aus nebeneinandergesetzten und ineinander vermalten einzelnen Tönen, und wenn man deren eine Million mischte, das ununterbrochene Ineinanderfliessen der Nüancen, wie es sich auf unserer schwarzen Tafel zeigt, nachzuahmen. Der Versuch wird immer wie ein zusammengestückeltes, unreines Mosaik aussehen, und die Scalen der schwarzen Tafel werden vornehm und leicht, wie von der Mühe der Materie befreit, daneben stehen[1]).

§ 4.

Mischungen dunkler Untergründe mit aufhellenden darüber gelegten Reflectoren.

Uebungsbeispiel: Weiss auf Schwarz.

Das einfachste Uebungsbeispiel einer solchen Aufmodellirung mittelst einer Farbe auf dunklem Grund wird sein, eine Figur mit Weiss auf schwarzem Grund herauszubilden.

Naturvorbild: Einfarbige weisse Figur, von einer Seite her mild beleuchtet, sanfte Schattenübergänge, keine farbigen Reflexe, Schattencharakter stumpflocalfarbig; setzt sich auch im letzten Schatten noch hell von dem Hintergrund ab.

Verfahren: Contour mit blassem Weiss; Anlegung der

[1]) Wie denn dieser Eindruck Jedem wird, der alte und moderne Modellirungen mit einander vergleicht.

ganzen Oberfläche mit dünner Schicht von Weiss, im Dunkelheitsgrad der letzten Schatten; allmähliches Aufschummern an Dicke sanft zunehmender Schichten vom Schatten her nach dem Licht zu. Hohe Lichter zuletzt aufhöhen.

Man fertige sich verschiedene Bilder nebeneinander an, indem man dieselbe Figur in mehreren an Lichtstärke und Modellirungsumfang von einander verschiedenen Graden von Dämmerbeleuchtung wiederholt. Eines der Bilder treibt man bis zur vollsten Kraft des Modellirungsumfanges. Leicht wird man jede beliebige Lichtstärke und jeden beliebigen Lichtumfang ausdrücken, jenachdem man die Schichten dünner und weniger von einander verschieden führt, oder jenachdem man die Lichtschichten verdickt und grössere Unterschiede der Auftrags-Dicke zwischen Schatten und Licht obwalten lässt.

Hilfe für's Auge.

Auch wird einleuchten, dass auf diesem Wege der Modellirung, von der Schattenseite her in's Licht hinauf, dem Auge das Auffinden des richtigen Ortes der Modellirungstöne und der Lichthöhen ausserordentlich leicht fällt, und somit die Bestimmung der Formenrichtigkeit sehr gefördert wird. Jedem Zuviel oder Zuwenig der Schichtendicke wird mühelos mit dem Pinsel abzuhelfen sein.

Neutralgrau.

Man hat hier zwei neutrale Farben gemischt. Ueber neutralfarbiges Schwarz hat man neutrales Weiss gelegt, der Erfolg wird Neutralgrau sein. Aber in den letzten, dünnsten Schichten des Weiss wird man einen eigenen bläulichen Schein bemerken, luftigen, körperlosen Charakters, der nicht gut neutralgrau ist und der, insofern wir unserem Bilde das Ansehen eines soliden, festkörperlichen Gegenstandes geben wollen, der Wahrheit Eintrag thut. Dieser bläuliche Charakter wird hervorgerufen durch das Auftreten des Weiss als sogenanntes trübes Medium, das uns später beschäftigen soll, hier aber als an die Stelle nicht passend einer Correctur bedarf, wie folgt.

Weiss als trübendes Medium.

Correctur desselben durch leichten Ueberzug mittelst eines Absorbenten.

1. Entweder, man lasirt die Stelle mit einem leichtesten Ueberzuge von bräunlichem Schwarzpigment, oder von sonst einer anderen klardunklen und warmen Farbe, hierdurch das Blau neutralisirend.

2. Oder man führt überhaupt die Modellirungsschichten gleich von Anfang an nicht bis zu solcher Dünne der Schicht hinab und lasirt die in Folge dessen etwas zu hell ausfallenden letzten Schatten dann mit Schwarzpigment, sie so gehörig verdunkelnd und mittelst einer lichtabsorbirenden Decke das überschüssige Licht des Weiss zerstreuend.

3. Da es ohnedies schon die Haltbarkeit der Farbe und die grössere Annehmlichkeit der Pinselführung rathsam machen, allzugrosse Dünne der Reflectorenschicht auf dunklem Grunde zu vermeiden[1]), so kann man auch für die Schatten eine Mengung von bräunlichem Schwarzpigment und Weisspigment mischen, so das Reflexionsvermögen des letzteren etwas verringernd[2]). Alsdann kann man mit deckenderem, soliderem und angenehmer zu tractirendem Auftrag verfahren. Also: Man legt die letzten Schatten mit einer nicht zu dünnen Schicht von Mengung aus 1 Schwarz + 1 Weisspigment an, spielt dann mit dem Pinsel nach den Lichtern hin immer mehr Weiss in die Mischung ein und setzt zuletzt die hohen Lichter rein weiss hin.

Man kann sich so viele Mengungsproportionen anfertigen, als man will; sobald man dieselben nicht gleich so dick aufträgt, dass der schwarze Grund seine Mitwirkung einbüsst, wird die Manipulation immer sehr leicht und angenehm von Statten gehen. Sowie aber der Auftrag allzu dick wird, ist der Vortheil der dunklen Unterlegung zerstört.

---

[1]) Die Erfahrung lehrt, dass die feineren Abschattirungsunterschiede allzudünner Schichten mit der Zeit verschwinden. Dieses geschieht, weil das zwischen ihren Pigmentkörperchen vertheilte Bindemittel mit der Zeit etwas von seiner Transparenz verliert. So wird denn hierdurch eine ganze Reihe von Nüancirungen feinst vertheilten Pigmentkörpers zu einer vereinigt werden. Auch hat es einige Schwierigkeit, eine sehr geringe Schicht schön eben, und ohne dass sie flockig im Auftrag erscheint, auszugleichen. Am besten ist dies noch thunlich mittelst starker Beimengung eines mit Petroleum verlängerten Firnisses.

[2]) Und zugleich in dem Bräunlichgrau dem Blaugrau der Medienfarbe ein neutralisirendes Gegengewicht gebend. Braun über Blau = Neutralschwarz.

Verhältniss zwischen Helligkeit und Dicke der Decke und dem Dunkelheitsgrad der Unterlage.

Je dunkler der Untergrund im Verhältniss zu den Farben darüber aufzumodellirender Deck- und Halbdeckfarbenschichten ist, desto längere Modellirungsscalen kann man mit diesen letzteren erreichen, und desto deckender kann man bei ihrem Auftrag verfahren.

Also wird man starke und helle Deckfarben, wenn man grossen Umfang der Modellirung mit ihnen darzustellen hat, so dunkel, als möglich, unterlegen; (daher man bei den Alten so oft den Zinnober schwarz unterlegt sieht).

Hat man aber keine sehr langen Modellirungsscalen darzustellen, und besonders, hat man keine sehr tiefen Grade der stumpfen Schatten zu erreichen, so wäre man natürlich thöricht, extremdunkle Unterlagen zu wählen. Man würde sich hiermit nur zu ganz unnöthig dickem Auftrag der lichtreflectirenden Decke gezwungen haben, und jeder verständige Maler wird die Geschmeidigkeit dünnen Farbenauftrages vorziehen. Vollständig unleidlich müsste auf sehr dunklem Grund der Farbenauftrag aber dann in die Höhe getrieben werden, wenn es sich um Modellirungsscalen solcher Farben handelte, für die wir keine sehr deckenden Pigmente haben. Deren Anzahl ist aber, wie die schwarze Farbentafel lehrt, auf unserer Palette die überwiegende.

So kann denn die Unterlage heller werden, wenn es sich darum handelt, dünnere Schichten, oder was ganz dasselbe heisst, durchscheinendere Localfarben in der in Frage stehenden Abschattirung darauf zu legen. Nur, dass die Unterlage solcher Modellirungen immer noch etwas dunkler und lichtabsorbirender sei, als der dunkelste Ton der darauf beabsichtigten Abschattirungsscala.

Jedes Pigment besitzt eine Kraftstelle der ihm eigenen Lichtreflexion, welche es nicht mehr überschreitet, auch wenn wir es noch so hoch schichten. Soll sich nun also in einem gegebenen Fall der letzte Schattenton seiner Modellirungsscala von dieser Kraftstelle nur wenig entfernen, so verdunkeln wir die Unterlage äusserst wenig gegen die Farbe des Pigments. Wir erreichen nun selbst die hohe Lichtstelle in mässig dickem

Auftrag, und dieser mässige Farbenauftrag erleichtert die Führung des zeichnenden und formenden Pinsels. Die Unterlage so hell, als möglich, zu machen, ist also immer wünschenswerth.

Selten wird der Fall eintreten, dass wir gezwungen sind, oder dass es vortheilhaft erschiene, für alle in einem Bilde vorkommenden Modellirungen einen gemeinsamen neutralschwarzen Grund herzustellen. Für Bilder, in denen hellere und flachere Modellirungen die Ueberzahl bilden, wird der Maler den Untergrund nach dem Bedürfniss dieser Mehrzahl einrichten. Wird für eine oder mehrere vereinzelte Stellen im Bilde dunkler Modellirungsgrund nothwendig, so kann man mit Leichtigkeit für solche Einzelstellen und auf deren Umriss beschränkt die nach Bedürfniss dunklen Unterlagen mittelst der Auftuschung herstellen. Einen solchen Grund, der ebenso leicht bis zur nöthigen Kraft aufgehellt, als verdunkelt werden kann, nennen die Maler einen Mittelton.

§ 5.

Einwirkung der Farbe der Grundlage auf die Farbe der Decke.

Soll die Farbe der Decke in den dünnen Schichten unverändert bleiben, so darf sich die Farbe des Untergrundes nicht farbeverändernd einmischen können.

In dieser Beziehung ist Neutralschwarz der beste Grund; vollkommene Finsterniss hat keine Farbe, mit der sie sich einmischen kann.

Ebenso verhalten sich die Abstufungen von Neutralgrau für hellere Modellirungen. Das Schwarz und das Weiss, aus denen dieses Grau besteht, sind beide neutralfarbig.

Man glaube jedoch nicht, mit einer Mengung von Schwarzpigment und Weiss Genüge zu leisten, wenn es sich um Untergründe exact einfarbiger Modellirungen handelt; denn unsere Schwarzpigmente haben immer irgend einen farbigen Stich, entweder einen bläulichen, grünlichen oder bräunlichen, und es ist daher eine sorgfältige Correctur dieser Fehler nöthig, wenn man, wie zuweilen geschieht, der Raschheit halber mit

Mengung von Schwarzpigment und Weiss aushilft, statt auf einem Umweg Neutralschwarz, respective Neutralgrau herzustellen.

Viele Maler lieben es, um ihrem Bilde einen durch das Ganze gehenden warmen Ton zu geben, statt mit Grau, mit einer warmen Farbe zu unterlegen, und man kann dieses in gewissen Fällen denn auch sehr wohl thun, wenn man nur die farbeverändernden Fehler, die diese farbige Unterlage nothwendig hervorrufen muss, zu bewältigen versteht.

Dunkelheit des Grundes. Lasurgrund.

Erstens, wird sich die warme Grundfarbe um so weniger einmischen können, je lichtloser sie ist. Lasurgründe, weil sie weniger Licht reflectiren, mischen sich daher jedesmal weniger ein, als deckfarbige Gründe der gleichen Farbenart.

Sich zu Neutralschwarz respective Grau löschende Farben.

Zweitens, wird sich die Grundfarbe in die Aufmodellirungen derjenigen Localfarben nicht nachtheilig einmischen, mit denen sie neutrales Schwarz oder Grau bildet.

Erklärung der Schattenfarbe durch die deutliche Lichtfarbe.

Drittens, wird ein Farbenfehler in den Schatten weniger auffallen, so lange die Schattenfarbe durch das deutlich und rein gebliebene hohe Licht erklärt wird und kein anderer neben ihm stehender Fehler ihn hervorhebt. Wäre z. B. auf Blauschwarz oder Blaugrau ein rosenrother Fleischton im Schatten zu sehr in's Violete gezogen, so würde uns dieses Violet, alleinstehend, nicht sehr stören. Käme aber auf denselben Blaugrau mit dem violeten Fehler des Rosafleischtones ein grünlicher, der in einer danebenstehenden gelblichen Fleischfarbe auftreten müsste, zum Vergleich, so würden nun beide Störungen der Localfarben sehr merklich auffallen. Ebenso würden die Carnationsschatten[1]), welche man auf Braununterlegung gemalt hätte, sofort als zu warm auffallen, wenn neben sie ein stumpfes Blau zu stehen käme, dessen Halbschatten gleichfalls auf Braun hervorgebracht sind. Denn diese letzteren würden weit neutraler und richtiger verdunkelt sein.

Hervorhebung des Fehlers durch einen andersfarbigen.

Mittel der Berichtigung vom Grunde her.

Vor allen Dingen wird man also, hat man keine exact

[1]) Sowie die aller warmen Deckfarben.

neutralfarbige Unterlage, den Grund immer eher zu dunkel, als zu hell machen.

Zweitens, wird man bei der Annahme eines Grundes, welcher für einen Theil der Bildfarben ein neutralisirendes Element wäre, nicht versäumen, für die übrigen Localfarben, denen er diesen Dienst nicht leistete, besondere neutralisirende Unterlagen herzustellen.

In der Decke.

Man wird auch noch von obenher, in der Decke, entstandene Fehler einigermassen berichtigen können, ja sie zuweilen, der Farbe des Grundes Rechnung tragend, gleich von vornherein möglichst zu umgehen suchen. So könnten wir z. B. jenen violetlichen Fehler der rosigen Carnationsfarbe mit dem grünlichen des gelben Fleischtones ausgleichen, indem wir beide neutralisirten, den violetlichen mit einer grünlichen Lasur und den grünlichen mit einer schwachrothen.

Hätten wir es mit dem violetlichen allein zu thun, so könnten wir ihn mit einer passenden Rothlasur bis zum richtigen Grad von Rosenroth erwärmen; oder wir könnten auch gleich bei Anfertigung der Modellirung im Voraus darauf Rücksicht nehmen, dass er hervorkommen müsse, und an seiner Stelle eine Kleinigkeit wärmeren Rothes in die Carnation einlaufen lassen. Dieses würde dann das zu stark herwirkende Blau des Grundes gleich von vornherein nicht zu Kräften kommen lassen [1]).

Verundeutlichung durch Verdunkelung von obenher.

Ist keine dieser Correcturen ausführbar, so versäume man wenigstens nicht, den Fehler durch eine lichtschwächende Lasur von obenher zu verdunkeln, er fällt dann weniger auf.

Energisches Zeigen des Fehlers.

Ja es hilft sogar zuweilen, namentlich in den Fällen, wo auf Braununtersuchung die warmen Halbdeckfarben zu warm,

---

1) Aehnlich liessen wir oben, § 4, in der Modellirung von Neutralgrau auf schwarzem Grund den Fehler des blauenden Mediums nicht zu Kräften kommen, indem wir, Beispiel 3, etwas Bräunlichschwarz in die betreffende Stelle der Decke einlaufen liessen.

Wir erinnern übrigens daran, dass auch diesen durch blauende Medien hervorgerufenen Fehlern Rechnung getragen werden muss. Sie kommen besonders in allen Mengungen mit Weiss vor. So lege man also die letzte Schattenschicht nicht allzu dünn.

die kalten aber richtig sind, die kalten nun gleichfalls in ihrer Richtung zu übertreiben und sie um das nämliche Zuviel in's Kalte zu stellen, als die andern zu warm sind. Dieses zeigt wenigstens ein absichtliches Princip des Malers, und einem solchen verzeihen wir immer eher einen Fehler, als wir Unsicherheit Ankündigendes hinnehmen.

Mancher möchte einwenden, dass der meisten Laien Auge niemals so feinfühlig wird, wie das des Malers, und möchte so viel Sorgfalt also für unnöthig erklären; doch ist dies ein trügerischer Trost. Denn das Auge des Malers sinkt gar bald von seiner Feinheit herab, sowie es anfängt, erkannte Fehler hingehen zu lassen. Ein besserer Trost ist der: die complicirt scheinende Sache wird durch den Umstand sehr vereinfacht, dass es hauptsächlich nur zwei Hauptrichtungen der Farben sind, die unsere Empfindlichkeit auffallend wachrufen. Die eine dieser Richtungen geht nach Gelb hin, die andere nach Blau. Für kleinere Fehler, die zwischen Nüancen einer dieser Richtungen vorkommen, sind wir nicht allzu hoch empfindlich, und wir geben uns hier mit Vertuschung zufrieden.

Die beiden Hauptrichtungen der Farbe.

Gelbe, blaue Richtung.

Es sei z. B. in einer Scala von reinem Hochgelb ein grüner Fehler entstanden; die Farbe soll stumpf bleiben und darf daher nicht klar lasirt werden. Wir setzen den Fall, auf der Palette finde sich nicht das richtige Gelb, um den Fehler des Schattens mit der Lichtfarbe in Farbenharmonie zu setzen. Zu hell dürfen wir an der betroffenen Stelle gleichfalls nicht gehen. So vertuschen wir den Fehler mit Dunkelorange. Dieses ist zwar so wenig das rechte Gelb, wie das Grüngelb es war. Aber es liegt besser in der Richtung von Gelb, als das Grün, und wir geben uns zufrieden. Das Grün war uns unausstehlicher, weil es nach der blauen Farbenrichtung hinwies.

Je exacter man von allem Anfang her verfährt, desto besser thut man. Am freiesten macht man sich, wenn man sogleich gutes Neutralgrau aufsucht, oder wenn man einen Mittelton aus Schwarzpigment + Weiss anfertigt und gleich von vornherein dessen Fehler mit neutralisirender, für den Fall passender Lasur unschädlich macht. Lasurgrund wird

sich schon deshalb empfehlen, besonders für helle Bilder, weil er nicht so dunkelfarbig zu sein braucht, als der deckende. Extravagantfarbige Unterlagen aber vermeide man.

Man wird nun verstehen, warum die ältesten Schulen, welche die gewissenhaftesten waren, so lange zögerten, farbige Gründe im Mittelton zu wählen. Dieselben führen für den Sorgsamen nur dann eine Vereinfachung mit sich, wenn das Bild sich in Localfarben einer Hauptrichtung bewegt. Für die Vielfarbigkeit der Alten war es aber nicht mehr Mühe, auf den hellen neutralweissen Gründen die richtigen Unterlagen herzustellen, als es auf farbigen gewesen wäre, und man bewegte sich freier und vielseitiger auf dem hellen Neutralweiss. Ferner wird man verstanden haben, warum Lionardo, als er für sein Clairobscur den weissen Grund vernichtete, gleich so energisch in die Tiefe der Klaruntertuschung ging. Es ist dies nicht mehr auffallend, wenn man weis, dass auf der dunklen Lasur Fehler leichter zu vermeiden waren.

Um uns diese wichtige Sache besser zu verdeutlichen, wollen wir einige Zeit bei dem kräftigenden Beispiel der Altvorderen verweilen[1]).

Weitaus die grösste Sorgfalt haben die älteren Schulen bewiesen, freilich langten sie auch bei einer Vollendung der Hindurchführung aller Localfarben, durch alle reichsten Nüancirungen der Modellirung an, welche uns arme Epigonen in's sprachlose Staunen versetzt, und neben welcher selbst der Genius eines Rubens oder Paolo Veronese unsolid erscheint.

Feinheit der älteren Schulen.

Zu Grunde legten sie eine äusserst solide dunkelbraune Klaruntertuschung der Form, — braun, weil diese Farbe neutralisirend für das Blaugrau der nachfolgenden halbdeckfarbigen Formenmodellirung war. Diese, die halbdeckfarbige

---

1) Der Lernende muss sich mit Fleiss practisch üben. In Kunstsachen giebt es kein anderes die Sache genauverständlich ausdrückendes Idiom, als die Sache selbst. Cennini, der doch ein grosser Meister in schriftlicher Darstellung solcher Dinge ist, sagt: Du würdest Alles besser verstehen, wenn du beim Machen zusähest.

Graumodellirung, Blauschwarz + Weiss, ward von etwa eingeschlichenen Fehlern befreit durch lichtabsorbirende Lasur. So erst ward das Grau für genügend gehalten, der nun kommenden localfarbigen Modellirung als Unterlage zu dienen. In den schwachlasirten Fonds altdeutscher Bilder liegt dieses unendlich reizende Neutralgrau manchmal zu Tage. Auch bei Mantegna kann man es sehen, wo er die Graumodellirung nur schwach localfarbig lasirt. In derselben Absicht kommt auch vor: Untertuschung aus Klarschwarzgrün, darüber röthlichgraue Modellirung, oder, umgekehrt, klar-röthlichgraue Untertuschung und stumpf-graugrüne Modellirung. Grau aus Schwarz + Weiss ward nicht als genügend angesehen. Freilich wurde auf solchem längeren Wege der Farbenvorbereitung auch die Form zugleich reiflich überlegt, ehe man daran ging, sie mit dem eigentlichen Colorit der Vollendung zuzuführen.

Lionardo.

Sicher sind auch die Braununtertuschungen des Lionardo (Vatican, Uffizien) so gemeint, dass die Form zunächst darauf mit Neutralgrau ergebendem Blaugrau weiter festgestellt werden sollte. Lionardo brauchte nun aber ein etwas deckenderes Braun, da er das Herwirken des weissen Grundes aufheben wollte; so nahm er es sehr dunkel und sorgte so, dass die gelblichen trübenden Partikel, die deckendes Braun enthält, möglichst geringfügige Folgen für das Neutralgrau hätten.

Schiefergrau.

Ein sehr schönes Neutralgrau haben gewisse Schieferplatten; durch Tränkung mit Oel wird es dunkler und noch neutraler, weshalb die Alten solche Platten auch gern zum Malen benutzten. Die späteren Holländer haben oft ihren Leinwanden diesen schiefergrauen Ton zu geben gesucht.

Klarbraununtertuschung ohne Neutralgrau.

Kommen in Bildern des Cinquecento Klarbraununtertuschungen als directe Unterlagen der Localfarbe vor, so sind sie von gehöriger Tiefe und sind zu Zwecken verwendet, bei welchen sie keine gerade sehr unangenehm auffallenden Fehler veranlassen können.

Der Erfolg solcher Braununtertuschungen ist, dass auf ihnen die hellen Farben der warmen Richtung etwas zu farbig bleiben; Localfarben der blauen Richtung aber erlangen das

richtige Grau des Schattencharakters. So hat man denn diesen Gegensatz in der Farbencomposition vermieden. Gegen die farbenkeuscheren und solideren Bilder grauer Unterlegung bekommen die direct auf das Braun gemalten zwar immerhin etwas zu sehr Gewärmtes, in den stumpfen Schatten des Fleisches und aller warmen hellen Localfarben fehlt das eigentliche Grau. In den Bildern selbst aber wird dieser etwas zu farbige Schattencharakter nicht mit correct Grauem zum Vergleich gebracht, sondern vielmehr mit unvergleichlich viel stärkeren Farben rother und gelber Gewänder. Dieser Gegensatz stellt ihn etwas mehr in's Graue. Hellblau im Schatten, welches richtig sein würde, kommt nicht vor, auch das Weisszeug ist in warmen Tönen gehalten. Das Lichtblau des Himmels schadet nichts, denn es stellt keinen Schattencharakter vor. So fällt der Fehler allerdings weniger auf. Das Fehlen der kalten Farben macht aber die Bilder etwas farbenärmer, und ihr Colorit ist weniger naiv und naturwahr, als das der anderen.

Tonmaler der Decadenz. Stehenlassen braungetuschter Schatten.

Die späteren Lichteffect- und Goldtonmaler (1600) malten gleichfalls direct auf Braununtertuschung localfarbig. Sie führen ihre Modellirungen nicht streng localfarbig durch, sondern lassen mit einer gewissen Coquetterie das Braun der Untertuschung für die letzten Schatten aller Lokalfarben stehen. So kommen die halbdeckenden Schichten der Halbschattentöne neben dieses offen zu Tage liegende Klarbraun zu stehen, und durch den Contrast bekommen sie trügerischer Weise einen grösseren Werth von Grau, als sie thatsächlich besitzen. Man überzeugt sich hiervon leicht, wenn man das contrastirende Braun verdeckt. Der Kunstgriff ist freilich geistreich. Neben dem soliden Colorit der Aelteren fällt er aber durch, er verräth das Raffinement eines modischen Conventionalismus und gesunkenes Formengefühl. Die grossen Maler des Cinquecento legten den farbigen abschwächenden Gegensatz in die Localfarbe eines anderen Gegenstandes, nie aber in einen einzelnen Ton der Modellirungsscala selbst. Für dieses letztere Auskunftsmittel war ihr Formengefühl viel zu ausgebildet, und lieber wurde der Fehler offen eingestan-

den; sei auch der Fleischschatten zuweilen etwas zu trüb (Luini), oder zu brandig (R. Ghirlandajo), die Form ist nie dem Farbenreiz geopfert.

Sich zu Schwarz oder Grau neutralisirende Farben als gegenseitige Modellirungsunterlagen.

Ganz vortrefflich haben die Alten solche Farben zu Modellirungsunterlagen benützt, welche mit der Farbe der Decke Grau mischen. Die Localfarbe der Decke wird immer im Uebergewicht bleiben, wenn sie nicht in allzu dünner Schicht gelegt wird. Es bedarf dann keiner besonderen neutralen Vorbereitung. Das neutrale Grau, welches beide Farben, in gleicher Proportion genommen, mischen würden, theilt der vorherrschenden Localfarbe der Decke das nöthige Grau mit. Das richtige Maass der Deckenfarbe wird beim Malen vom Auge abgemessen.

Als Einzelunterlagen dieser Gattung sind aus der Temperamalerei in die Oelfarbentechnik mit hinübergenommen: Das Graugrün für Fleischtöne, das Braun für blaue Gewänder. Neu sind: Grellgrüne Untermalung hellrother Gewänder, Grellroth für hellgrüne, dann Rosenroth für hellblaue Farben.

Graugrün als allgemeiner Grund.

Sobald aber auf der höchsten Stufe italienischer Kunstentwickelung die Darstellung des Nackten grössere Dimensionen annahm, und warme Farben fast die ganze Bildfläche beherrschten, ward der graugrüne, graublaue oder blaugrüne Grund über die ganze Bildtafel ausgedehnt. Aehnlicherweise waren später die grossen Landschaftsmaler Poussin und Claude le Lorrain in ihrem Recht, wenn sie violetgraue und rothgraue Leinwandgründe für das in ihren Bildern vorherrschende Grün der Pläne und Baumgruppen wählten. Auf dieser für Grün stark verdunkelnden Unterlage konnten sie nach Herzenslust modelliren, wie es ihr kraftvoller Formensinn verlangte, der sich nicht an den Zufälligkeiten unorganischer Formenausladungen genügen liess, sondern dem Verständniss des Formenorganismus zu Leibe ging[1]).

Grauroth.

[1]) Das Röthlichgrau der alten Landschaftergründe ist der Puzzolanafarbe der römischen Campagne nachgemischt, also der Erdfarbe der Landschaft, die die Meister schilderten. Daher der überraschend naturwahre Ton in den Bildern dieser „Stylisten“.

Es handelt sich bei der Wahl des Grün- oder Blaugraues und des Roth- oder Violetgraues nur immer darum, vorher zu überlegen, welcherlei rothe oder grüne Localfarben darauf aufmodellirt werden sollen. Gelblichgrüngraue Unterlage eignet sich für rosenrothe Fleischtöne. Das Rosenroth hat schon einen Stich in's Bläuliche, dieser ergiebt mit dem Gelbgrün Grün. Bleibt also: Roth + Grün = Grau.

Blaugrau im Grunde (zuweilen Ultramarin + Schwarz und Weiss) bricht gelblichrothe Fleischtöne gut in's Graue; es mischt mit dem Gelb der Carnation Grüngrau; und mit diesem mischt das in der Carnation neben dem Gelb befindliche Roth Neutralgrau. Hier würde Gelbgrün im Grunde ein Zuviel des Gelb in den Schatten ergeben.

Ebenso ist es mit dem Roth- oder Blaugehalt der Landschaftergründe: Im Violetgrau wohnt dem Roth Blau bei. Also ist solcher Grund gut für gelbgrüne Decke. Roth allein im Grunde würde das Gelb zu sehr stützen. Rothgrau ist dagegen für grasgrüne Decken geeignet.

Diese Winke können genügen. Es muss nur darauf aufmerksam gemacht werden, dass zur Benützung allgemeiner Gründe grosse Formensicherheit nöthig ist; denn sowie der Grund zu oft gedeckt wird, ist sein Nutzen zerstört.

Alle Töne, deren Farbenrichtung derjenigen der Hauptbildfarben entgegengesetzt ist, müssen besonders unterlegt werden. Fleissige eigene Proben! wiederholen wir.

Dunkle braunrothe Gründe der Carracci und des Caravaggio.

Schon Tintoretto und Bassano, nach ihnen die Caracci'sche Schule und deren Nachfolger (Spanier) sowie Caravaggio benutzten auch für Modellirung des Nackten stark rothgraue Gründe; zuweilen sehr dunkelrothe[1]).

Diese Gründe waren mit Deckfarbe auf die Leinwand getragen, daher stärker mit ihrer Farbe thätig, als Lasurunterlagen. Der sorgsamere Ludwig Caracci wird, wie der sehr dunkle und graue Ton seiner Bilder vermuthen lässt, wohl noch eine lichtabsorbirende Lasur darüber gelegt haben.

---

[1]) Spanier sogar hellrothe.

Auch sieht man bei ihm, sowie bei den sorgfältigeren unter den Arbeiten des Tintoretto, das Fleisch mit einer neutralgrauen Vorbereitungsunterlage versehen. Dann ist alles richtig. Es ist ein schönes Neutralgrau, ähnlich, wie auf dem Transparentbraun der guten Clairobscure des Cinquecento hergestellt.

Dem Tintoretto und noch viel mehr den Schülern Ludwig Caracci's, sowie dem Caravaggio war dieses aber oft der Mühe zu viel. Sie setzten gleich in der Carnationsmischung den Schattentönen Schwarzpigment zu — so das Grau künstlich in der Decke erzeugend. Nun geht dieses auch sehr wohl an, wenn die Carnationsfarbe eine sehr blasse, auch im Licht in's Graue gehende ist. Van Dyck, der gleichfalls viel auf röthlichgraue Gründe malte, liebte denn auch dieses blasse, bleigraue Fleisch bis zum Manierismus. Auch Velasquez huldigt demselben conventionellen Grau der Carnationsschatten etwas häufig. Den meisten Geschmack von Allen zeigt vielleicht Guido in seiner Verwendung[1]).

Sowie man der Localfarbe in den Schatten eine fremde verändernde Farbe beimengt, ist der Vortheil des einfarbigen Verfahrens und dessen Sinn aufgegeben.

In diesem Falle nun ist die Beimengung von Schwarz erträglich. Sollen aber in's Graue fallende Schatten einer sehr farbigen Carnation dadurch erreicht werden, dass man der Carnationsfarbe Schwarzpigment beimengt, so treten die Fehler des Schwarzes jetzt mit ihrer besudelnden Einwirkung in Kraft, und der ganze Sinn und schöne Vortheil des durchschimmernden, nur verdunkelnden und nicht farbeverändernden Untergrundes ist aufgegeben, da man sich nicht scheut, der Carnation in den Schatten ein localfarbeveränderndes Element sogleich beizumengen. Die Schatten zeigen nun eine andere Localfarbe, als das Licht, ein fremdes Grau, im besten Falle wenigstens ein reines, aber kein Fleischgrau.

---

1) Chocoladefarbige Untermodellirung des Guido bedeutet wohl nichts Anderes, als möglichst helles Grauroth, durch welches der bläulichgraue Mischton der Carnationsschatten etwas erwärmt werden soll.

Anderer Maler hellrother Grund für silbergraue Carnation hat denselben Sinn nur heftiger. Er kann, respective muss höher gedeckt werden. Als ganzer Bildton wirkt dieses Warmsilberne wohl sehr elegant, aber nicht immer überzeugend wahr. Es mag das aber Geschmacksache sein.

Es kam jetzt nur noch darauf an, dass man dieses fremde Grau conventionell für den Schatten von Fleisch anerkannte, so malte man es denn auch, wie die Obengenannten alle oft gethan, gleich dickgemischt, auf den rothen Grund neben den röthlichen Fleischton des Lichtes hin.

Die weniger Affectirten und etwas solider Bleibenden, wie z. B. Domenichino, haben dies nun zwar nicht gethan, aber auch ihre stumpfen Fleischschatten sind in der Localfarbe abweichend und zeigen in trüben Tönen den beschmutzenden Einfluss der mechanischen Mischungsfehler. Der rohere Guercino malt schon gar keine grauen Schatten der Carnation mehr, sondern schmiert deckendrothe an die Stelle. So auch lassen viele Spanier, das coquette Spiel jener obenerwähnten niederländischen Tonmaler sehr plump und geschmacklos nachäffend, ein heftiges Hellroth des Grundes in den Schatten der Gesichter hindurch wirken, so dass diese nun glühen, wie von Innen erleuchtete Kürbisköpfe[1]).

Weit besser ist der sehr dunkelrothbraune Grund in den überkraftvollen Modellirungsscalen der maniera forte des Caravaggio benützt. Die rasch an Dunkelheit zunehmenden Schatten sind mit dünnster Schicht über die Dunkelheit hinübergeschummert. So lange der Firniss glänzt, sieht dies vortrefflich aus. Aber die mit der Zeit eintretende Trübung desselben verödet den ursprünglichen Reichthum dieser letzten zartesten Nüancirungen sehr dünner Schicht. Auf dem sehr dunklen Grunde schadete aber sogar eine geringe und vorsichtig verwendete Beimengung von Schwarzpigment in die Carnation weniger. Der Farbenfehler wird durch die Dunkelheit weniger auffallend.

---

[1]) Es ist bezeichnend für die Modernen, dass gerade die verfallende Schule Spaniens von ihnen so sehr gefeiert wird. Auch nicht das allervollendetste Bild aus dieser Schule kann sich an Wahrheit, Schönheit, Unbefangenheit und Kunst des Colorits so wenig, wie der Formengebung, mit den grossen deutschen oder italienischen Cinquecentisten messen. Selbst der schönste Silberton des Velasquez oder Murillo ist immer ein künstlich conventioneller und sieht neben der coloristischen Unbefangenheit Holbein's, Rafaël's oder Correggio's steif, unwahr und leer aus.

Weisspigment ist als Farbe das neutralste Element, welches wir besitzen, mit einer anderen Farbe gemischt oder über dieselbe geschummert, macht es sie wohl heller und blasser, aber verändert sie nicht als Localfarbe. Aufhellende Kraft der Reflectoren. Weiss in dünner Schicht für untenliegende Farben, benützt zu Localfarbenmodellirung.

So ist denn hiemit schon entschieden, dass für graue Schatten solcher Localfarben, welche aus Mischung von Weiss mit einer anderen Farbe entstehen, ein etwas dunkleres Grau, auch wenn es noch Fehler hätte, doch immer besser sein muss, als andere lebhafte Farben, besonders solche, welche in der Richtung der obenliegenden Farbe sich befinden und diese also nur brillanter machen können, wie lebhafter rother Grund ein überliegendes Blassroth, oder lebhaftes Blau überliegendes Blassblau. Ist der Grund aber grau, wenn auch noch etwas fehlerhaft, so geht auch seine bewerkstelligte Aufhellung nur in's Graue und das ist hier die Absicht.

Das Schlimmste und Verwirrendste an Fehlerhaftigkeit muss aber bei moderner Malweise eintreten. In dieser wird nicht einmal ein fehlerhaftes Princip der Unterlegung angewandt, sondern gar keines. Ist doch den Meisten die Oelfarbentechnik gerade deshalb so bequem, weil man bei ihr, angeblich in's Unendliche, kreuz und quer darauflos probiren kann. Fällt es nicht Wenigen doch häufig erst dann ein, wenn sie schon tief in der Malerei stecken, an die Anordnung ihres Bildes einmal ernstlich zu denken, ja, wir schämen uns fast, es zu sagen, an dessen Gegenstand. So kann es denn nicht fehlen, dass die unvorhergesehensten Umänderungen im Einzelnen nothwendig werden, und es ist ganz unberechenbar, welches die Grundlage eines Farbentones werden wird. Es verschlägt auch den Malern dieser Bilder, wenn man sie noch Maler nennen darf, gar Nichts, ob eine und dieselbe helle oder dunkle Farbe hier auf eine andere helle, dort auf eine dunkle zu stehen kommt, und ob sie mehr oder minder die zufällige Grundlage herscheinen lasse. Es ist ihnen ganz gleichgültig, ob dieses Schicksal den Halbschatten einer und derselben Figur auf geringer Erstreckung mehrmals abwechselnd treffe. Der Farbenauftrag ist ganz planlos, oder, besser gesagt, sinnlos geführt; bald dick, bald Planlosigkeit Moderner.

dünn, wie es der Pinsel gerade hergiebt — was sagen wir — wie es dem unaufmerksamen Werkführer gerade die wenigste Mühe macht. Denn diesem ist es schon zu grosse Anstrengung, auch nur die überschüssige Farbe aus dem Pinsel auszustreichen, ehe er zu einem Pinselstrich ansetzt, oder nun gar die Unebenheiten und den Schmutz der Unterlagen zu entfernen, ehe er darüber hin auf's Neue principien- und gedankenlos weiter probirt.

Hier ist denn allerdings gar Nichts in Rechnung gezogen, aber jede Nachlässigkeit tritt, den Maler anklagend, an die Oberfläche. Es gehört, man verzeihe die Stärke des Ausdrucks, in der That die ganze Grobheit und Schlaffheit moderner Faustmalerei dazu, um das duselnde, ohnmächtige Schwanken der Erscheinungen, welches hier hervorgerufen werden muss, vor seinen Augen zu dulden. Wenn bei jenen obenerwähnten direct auf die klarbraune Untertuschung, oder auf Roth ausgeführten Localfarbemodellirungen der Fehler des Zufarbigseins auch gefühlt wird, so kann man sich doch mit demselben versöhnen, es ist Princip in dem Fehler, er kommt in jedem Gleiches bedeutenden Fall stets mit consequenter Wiederholung vor. So ist z. B. bei R. Ghirlandajo oder sonst Aehnlichen aller stumpfe Schatten der Carnation etwas zu farbig und warm. Aber es herrscht keine Verwirrung. Man findet sogar, dass das Zuwarmsein mitwirkt zu dem sonnenwarmen Ton des ganzen Bildes, und es kann also in des Meisters Gefühlweise und Absicht gelegen haben. Aber das Aussehen der modernen Fehlerhaftigkeit ist nur dem schwerfälligen, hässlichen Schwanken des Trunkenen vergleichbar, der stolpert, tappt und fällt, wie es des Bodens Unebenheit ihm vorschreibt.

Deshalb, damit zum Wenigsten Einheit des Tones gerettet werde, ist es unerlässlich nothwendig, dass der Untergrund, wenn er auch für das gewollte Grau zu farbig sein sollte, doch überall nach einem stetigen Princip wirke, d. h. dass er wenigstens für die Farben gleicher Richtung, oder im schlimmsten Falle auch für alle gleichfarbig sei. Dann erfülle er aber auch thatsächlich seine Function als gleich-

mässig Hindurchwirkendes und sei nicht durch liederliche und ungleichmässige Führung der Decke an einer Stelle mehr, an der anderen weniger vernichtet und aufgehoben.

Die schöne sorgfältige Gleichmässigkeit des Farbenauftrags entspringt bei den Alten nicht, wie die modernen Kraftgenies wähnen, schwächlich mädchenhafter Sinnesart, sondern fester Gesetzmässigkeit. Nur aus einem Ordnung, Regel und Consequenz liebenden und stets nach Verfeinerung seiner Erfahrung strebenden Geiste wird ein Künstler.

Bis hierher haben wir lichtabsorbirende Unterlagen thätig gesehen, auf ihnen liegende Halbdeckfarbenschichten zu verdunkeln, ohne dass sie sich hierbei mit ihrer Farbe geltend machen sollten.

Betrachten wir jetzt ein anderes Verfahren der Modellirung, gleichfalls mittelst halber Deckfarbe (Lichtreflectors), in welchem der dunklere Untergrund die Farbe hergiebt und die Decke, das aufhellende Princip, sich neutral farbig verhält.

§ 5b.

Verfahren der Modellirung, bei welchem die Unterlage die Localfarbe hergiebt und der halbdeckende aufhellende Reflector neutralfarbig zu sein hat.

Naturerscheinung: Das beleuchtende Licht der Natur, hier weisslich Tageslicht, hellt die starke Localfarbe des beleuchteten Körpers mit seiner Farbe auf.

Eine sehr einfache Art des Lichthöhens ist die, dass man die Gegenstände oder die Figuren, um welche es sich handelt, ganz in den kräftigen Mitteltönen ihrer Localfarben anlegt und auf diesen, wenn sie festsitzen, die Lichtmodellirungen mit Weisspigment aufhöhet. Wo man nicht heftig aufzuhellen beabsichtigt, und unvermischtes Weiss zu stark sein würde, mengt man demselben soviel, als an der Stelle nöthig, von der aufzuhellenden Localfarbe bei und hellt das Untenliegende nun mit dieser Mischung mässig auf. In den höchsten Lichtern aber verfährt man mit dem reinen Weiss. Ist für die angenommene Beleuchtungsbedingung des Bildes reines Weiss zu farblos, so kann man das Aufhöhungsweiss sogleich mit der Farbe des angenommenen Beleuchtungslichtes brechen. Soll das in dem Bilde herrschende Tageslicht z. B. gelblichen Ton

haben, so mischt man sich für die Lichthöhung ein Gelblichweiss und behält dieses constant durch das ganze Bild bei, auch da, wo man ihm, um es durchsichtiger zu machen, von der Localfarbe des Körpers etwas zumengt. Oder wären die Gegenstände im Bilde unter kalter, grauer Beleuchtung stehend gedacht, so müsste man ein Aufhellungsgrau mischen.

Von den älteren Meistern der Oelmalerei ist noch eine grosse Anzahl von Bildern auf diesem — wie man sieht — sowohl in Farbenabsicht, als Verfahren sich eng der alten Tempera anschliessenden Wege gemalt worden. Man beutete das Oelfarbenmaterial nur aus auf seine grosse Geschmeidigkeit und auf die grössere Schönheit seiner Intensivfarben, die taghelle Farbenfreude der Tempera aber behielt man bei. Noch von Pinturichio, Spagna und dem jugendlichen Rafaël wurden solche Bilder gemalt. Wo wir sie sehen, erfreuen sie uns durch den, so zu sagen, jugendlichen Jubel ihres Colorits. Nur an der Schönheit ihrer Farbenzusammenstellung, welche ein um so ausgebildeteres Gefühl und Urtheil des Meisters verlangt, je kräftiger die Einzelfarben sind, gewahren wir, dass wir es nicht, wie unsere farbenfeige Zeit wohl annimmt, mit unreifen Entwickelungsstufen der Kunst zu thun haben, sondern mit reifer, meisterhafter Erfahrungsfülle.

Der mechanische Vorgang dieses Verfahrens ist ein äusserst einfacher. Auf dem vollständig weissen, wohlgeglätteten Grunde wird die Aufzeichnung genau, wie bei den Temperatafeln, in sauberstem blassgrauem Contour festgestellt, dann mit einem zarten, äusserst hellen Grau (in den Fleischtönen mit Grünlichgrau) die Schattenmodellirung ebenso sauber angelegt; wir erinnern uns, dass die letztere in dieser Art der Farbenanschauung nur eine geringe Rolle spielt.

In hellen Lichtflächen bleibt das Neutralweiss des Grundes vorläufig unberührt.

Sodann werden auf diesem äusserst zarten Formenbilde die Localfarben aller Gegenstände flach auflasirt, aber nur nicht zu blass, sondern schön und voll; doch auch nicht zu

voll, damit noch nicht die ganze Tiefe der klaren Pigmente ausgebeutet sei.

Jeder Gegenstand ist nun, wie man sieht, im Mittelton seiner eigenen Localfarbe angelegt, und diese farbigen Mitteltöne dienen der kommenden modellirenden Lichtaufhöhung als durchwirkender Untergrund.

Wo die aufhöhende Schicht von Weiss (respective Lichtfarbe), oder die Mengung von Weiss + Localfarbe dünner zu stehen kommt, wird die verdunkelnde localfarbige Unterlage noch hindurchscheinen. Somit wird die aufhöhende Modellirung beim Schatten begonnen mit durchscheinendem Auftrag von Mengung aus Weiss + Localfarbe. Allmählich wird nach dem Lichte zu der Weissgehalt der aufhöhenden Mengung verstärkt, zuletzt reines Weiss, respective Lichtfarbe, aber immer noch nicht in höchster volldeckender Schicht, in die Lichter gesetzt[1]).

Weiss als Ueberlage ist die neutrale Lichtfarbe, wie Schwarz als Unterlage die neutrale in den Schatten ziehende ist.

Jede Localfarbe muss sich auf diese Weise in ihrem Farbencharakter durch ihre ganze Modellirung hin vollständig rein erhalten; denn das Weiss hat jede Unterfarbe nur aufgehellt und blasser gemacht, keine aber aus ihrer Farbenart herausgerissen, sondern sich vielmehr selbst bereitwillig mit einer Jeden von ihnen bekleidet[2]).

Farblose Schatten, sowohl graue, als schwarze, kommen in diesen Bildern nicht in grösserer Ausdehnung, als in den alten Temperamalereien vor, die Schatten sind entweder, wenn stumpf, so doch deutlich localfarbig, oder aber, wenn klar, dunkel intensivfarbig.

---

1) In der Folge wird dann — was uns hier noch nicht beschäftigt — der Schatten mit Intensivlasur eingetuscht, es werden die hohen Lichter schärfer aufgesetzt, die Schattentiefen (schwarze, farblose Schatten fehlen) intensivfarbig präcisirt und das Ganze nochmals durchlasirt.

2) Kalte Localfarben, die auf diesem Wege für das Schönheitsgefühl oft allzu kalte Lichter bekommen, wie z. B. Blau, wurden im hohen Lichte mit Hellgelb oder Hellrosenroth versehen. Warme oder kalte Unterlegung von Localfarben, um deren kalten Ton zu mildern, oder um ihr warmes Feuer in Grau zu brechen, gehört in ein anderes Capitel.

Die Haltung der Bilder ruht in den voll ausgebeuteten Localfarben, so dass wir auch im Licht schwarzer Gegenstände reines Schwarz in voller Kraft erblicken. Hierin liegt die ausserordentliche Deutlichkeit ihrer körperlichen Erscheinung und die erstaunliche Vertiefung ihres Raumes; wir glauben, in weit sich öffnende Gegenden zu blicken, in welchen die Figuren frei umher wandeln. Unsere Coloristen würden bald finden, dass ein weit grösseres Wissen und Naturstudium dazu gehört, als ihr eigenes schnell abgethanes ist, um solche Beleuchtungen gleich vortrefflich zu malen, wie jene Maler des überwundenen Standpunctes gethan.

Vor allen Dingen mussten die Farbenharmonie und das Vor und Zurück der Pläne schon in der farbigen Lasuruntertuschung vollständig richtig festgestellt sein. Dann konnte durch die Aufhellung die Haltung des Bildes nicht leicht in Confusion gerathen. Das ganze Bild wurde durch das Lichthöhen nur etwas zu hell und blassfarbig; das war aber für die nachfolgenden Intensivlasuren gerade der Vortheil, denn es sicherte sie vor der Gefahr des Trübwerdens.

So einfach und einleuchtend dieses Verfahren nun erscheint, so möchten wir es modern Erzogenen dennoch nicht unbedingt anrathen; es setzt ein Harmoniegefühl voraus, wie es heute schwerlich auch nur ein Einziger besitzt. Auch treten hier Störungsfälle ein, anderer Art, als die bis jetzt betrachteten, und über ihren Charakter muss der Anfänger jedenfalls erst unterrichtet sein.

Bei diesem Aufhöhen auf Localfarbenunterlage ist vor Allem darauf zu achten, dass die Unterlage farbenkräftig und dunkel genug für die Decke sei. Ist die Unterlage zu hell, so machen die dünnen Weissschichten der Decke vermöge ihrer trübenden Medien, welche nun auf hinter ihnen stehendes Licht treffen, einen beschmutzenden und verdunkelnden Effect[1]) statt des gewollten aufhellenden. Muss man aber, um einen derartigen Fehler zu corrigiren, die Weissschicht

[1]) Trübe Medien vor durchscheinendem Lichte sind verdunkelnd gelb, roth, braun. Siehe § 6 und 7.

höher decken, als es der Helligkeit der Stelle angemessen ist, so ist die Harmonie der Modellirung verloren; und tritt dieser Uebelstand einmal ein, so ist es nicht nur mit der Annehmlichkeit der Arbeit vorbei, sondern meist auch mit dem ganzen Erfolg.

Halbdurchscheinende Farbentöne haben wohl den Vorzug grosser Eleganz und grossen Reichthums vor hoch aufgetragenen Deckfarben voraus, handelt es sich aber darum, einen fehlerhaften, halbdurchscheinenden Ton zu berichtigen, so muss vor allen Dingen die Unterlage berichtigt werden, sonst gelingt die Correctur nun und nimmermehr. Noch so ähnlich scheinende Nachmischung aus voller Deckfarbe sitzt immer fremdartig und schwerkörperlich, entweder zu hell oder zu dunkel, neben dem Durchscheinenden. Sind aber einmal alle Unterlagen gedeckt, so ist ihre Herstellung oft misslich, und es ist meist nothwendig, bis auf den letzten Untergrund des Bildes hinabzusteigen.

Ebenso darf auch über die dunklen Stellen der Localfarbenunterlegung die Decke nicht zu dünn gelegt werden, sonst machen sich hier die blauenden Medien der letzteren geltend, denen wir schon im Vorhergehenden begegnet sind.

So verlangt also auch von dieser rein mechanischen Seite her die Manipulation mehr Erfahrung und ist nicht ganz so leicht ausführbar, als man im ersten Augenblick meinen möchte. Besonders leicht täuscht man sich aber über den Helligkeits- oder Dunkelheitsgrad der Unterlage dann, wenn dieselbe in transparenter Farbe auf weissem Grunde angefertigt ist. Solche Intensivfarbenmalerei erfordert zur richtigen Beurtheilung ihrer Farbenkraft nicht unbedeutende Erfahrung. Häufig scheint dem Unkundigen schon sehr farbig, was noch nicht kraftvoll genug ist, um unter einer längeren Aufhöhungsscala mit seiner Farbe Stand zu halten, und andererseits können Lasurlagen, besonders warmfarbige, welche für dünne Aufhellungsschichten schon sehr lichtabsorbirend sind, dem Anfänger noch nicht dunkel genug vorkommen, da ihn das leuchtende Feuer ihrer Farbe täuscht.

Geringere Schwierigkeit bietet es, volle, starkfarbige, nicht sehr helle Deckfarbenuntermalung auf die oben angegebene Weise aufzuhellen. Dies ist denn natürlich nur eine weitere Aufhellung der höchsten Lichter in's weissliche Tageslicht, gegen welche die volldeckende Localfarbe als Mittelton des Lichts stehen bleibt. Hier treten keine empfindlichen Störungen ein. Jeder Deckfarbenmittelton wird mittelst einer Decke von Weiss (respective Lichtfarbe) oder von Weiss + wenig Localfarbe mit Leichtigkeit, vollkommen harmonisch und sanft verschmolzen, nach seinem hohen Lichte zu aufgehellt[1]).

Ja man kann diese Aufhellung über grosse Erstreckungen des Bildes hin ausdehnen und z. B. die helle Abtönung eines Himmels nicht besser machen, als indem man die ganze Himmelswölbung zuerst gleichmässig blau anlegt (siehe § 6. Trübe Medien) und dann die Beleuchtungsfarbe in allmählich an Dicke zunehmender Schicht auf das Trockne aufschummert. Lichter im Gewölk, die Verbreitung eines Lichtscheins oder erleuchteten Dunstnebels über einen ganzen Theil der Landschaft hin, sollten in diesem auch alle möglichen Localfarben vorkommen, können nicht besser nachgeahmt werden. Nur die Erzeugung in's Graue gehender Schattencharaktere verlange man von dieser Uebergehung starker Localfarben mittelst Neutralweiss nicht; sie leistet vielmehr die weiter in's Grau getriebene Aufhellung von Lichtcharakteren.

Der letzte Gipfelpunct dieser Aufhellung ist das neutralfarbige Weiss selbst, wie das letzte Ziel, bei dem die im vorigen Paragraphen (§ 4) behandelte Abschattirungsart stumpfer Localfarben anlangte, das entgegengesetzte neutralfarbige Schwarz war. Beide Arten zusammen verwenden, heisst also den ganzen Lichtumfang der Palette ausbeuten. Mühelos wird die Localfarbe durch alle zartesten

---

[1]) Dies ist denn auch selbstverständlich zu allen Zeiten — nur von den Modernen nicht — geübt worden. S. Armenini: Uebermalung mittelst halbdeckender Töne.

Nüancen von Licht und Schatten hindurch aufrecht gehalten, und die reichste, verschmolzenste Modellirung stellt sich wie von selbst her.

Naturgemässheit.

Mit den Naturvorgängen verglichen, deren Nachahmung bezweckt wird, müssen beiderlei Verfahren als gleich rationell anerkannt werden.

Das eine Mal, mit der Localfarbe in der Decke, fangen wir das beleuchtende Tageslicht hochfarbig und in grosser Menge im Licht auf und lassen es nach dem Schatten zu in dem farblosen Grunde mehr und mehr untersinken. Das zweite Mal übergiessen wir, wie die Natur thut, die starke Localfarbe des Körpers mit der Helligkeit des allgemeinen Beleuchtungslichtes.

Der Lernende ist nun gebeten, sich alles dieses durch practische Uebungen recht einzuprägen.

Hat er sich eine Anzahl einfarbig deckfarbiger Modellirungen auf dunklerem Grunde geschaffen und deren Farbe dann weiter mit der neutralen Farbe des weissen Tageslichtes übergossen, so kann er alsdann auch versuchen, ganz analog verfahrend, solche Modellirungen mittelst eines buntfarbigen Beleuchtungslichtes zu bestrahlen. Und sollen die Schatten durch farbige Reflexe aufgehellt werden, so wird er die bunte Reflexfarbe auf die fertige und gut getrocknete localfarbige Modellirung in auslaufender Schicht aufschummern, ähnlich, wie das farbige Licht, nur schwächer.

Die vollkommenere Erscheinung wird immer die einfarbige sein, denn Ton für Ton der Abschattirung ist entweder durch den zu Anfang stehenden, deutlichst Localfarbe zeigenden höchsten Lichtton, oder durch den deutlich intensivfarbigen Schatten erklärt.

Können alle durch obenliegende Lasur (Lichtabsorbent) verdunkelt werden.

Die Licht und Schattencharaktere, welche wir bis jetzt geschildert haben, sind stumpffarbige. Da in ihnen allen die Deckfarbe die obenliegende Schicht bildet, so hat das weissliche Tageslicht an ihren Farbenoberflächen deutlichen Antheil. Sie können also sämmtlich vertieft werden, indem dieser Antheil durch lichtabsorbirende Lasur von oben her getilgt wird.

Vorbemerkung zu § 6 und 7.

Die trüben Medien.

Erscheinung.

Sehen wir durch ein sogenanntes trübes Medium eine Lichterscheinung zum Auge herwirken, so werden wir warme Farben gewahr, als: Gelb, Orange, Roth, Braun. Wirkt aber durch den Lichtschimmer, welchen eine trübe Medienschicht trägt, eine Dunkelheit zum Auge, so sieht dasselbe kalte, in's Blaue fallende Farben.

Die Entstehungsweise dieses Medienblaues erkannte zuerst Lionardo da Vinci, vielleicht zunächst an Pigmenten[1]), als er auf äusserst verdunkelte Modellirungsunterlagen sehr dünne Schichten halber Deckfarbe legte, und er brachte das hier Bemerkte an der Hand eigens mit Wasser- und Kohlendämpfen angestellter Versuche alsbald mit den ähnlichen Farbenerscheinungen in Verbindung, die man im Rauch und in den Dünsten der Atmosphäre gewahrt[2]).

Aber nicht nur an den Farben der Luftdünste haben diese Erscheinungen Antheil, sondern auch an denen vieler anderer durchscheinender Körper, welche der Maler darzustellen hat. Gewisse Farben dunklen Wassers, das Blau des Auges und das bläuliche Hindurchscheinen der Adern durch die Haut, sowie die russig röthliche Farbe des Staubes vor durchscheinendem Lichte gehören hierher, und so muss uns denn der Umstand sehr willkommen sein, dass wir in unsern Oelfarben in reichlichem Maasse über die Erscheinung trüber Medienfarben verfügen[3]).

---

1) Er sagt: Je vollkommener das Schwarz des Grundes und je reiner das Weiss der Decke ist, desto schöneres Blau entsteht.

2) Ob Lionardo auch die warmen Farbenerscheinungen in Rauch, Wolken und Luftdünsten als Wirkungen trüber Medien erkannte, geht aus seinen bis jetzt veröffentlichten Notizen nicht hervor.

3) In den Oelpigmenten werden die trüben Medienfarben veranlasst, einmal, weil wir kein von Trübung freies Bindemittel besitzen, dann aber auch, weil in verdünnten Schichten die weisslichen Partikel des Farbenkörpers selbst als trübend für die Durchsichtigkeit des Bindemittels, in dem sie eingelagert sind, wirken. Siehe Brücke, Farbenphysiologie.

Bringen wir dieselben zur Verwendung, so leitet uns auch hier nicht die Absicht, es der Natur in dem ganzen Umfang ihrer Vollkommenheit gleich zu thun, sondern es genügt, vor allen Dingen zu constatiren, dass in der Natur sowohl, als in unseren Pigmenten, sich die Farben trüber Medien vor positiv körperlichen Farbencharakteren eigenthümlich auszeichnen.

Dieses Auszeichnende liegt in einem gewissen Mysterium ihrer Schönheit und in ihrer grossen Eleganz und Leichtigkeit. So ist das Blau des Himmels oder der fernen Berge ein ganz anderes, als das eines positivblauen Gewandes, und ebenso ist das Roth und Gelb der abendlichen Dünste grundverschieden von der rothen und gelben Localfarbe fester Gegenstände.

Die hohe Brillanz, welche das Farbenspiel der wirklichen Atmosphäre zeigt, können wir allerdings nicht erreichen. Denn sie wird verdankt dem starken Lichte der selbstleuchtenden Sonnenflamme einerseits und andrerseits der tief sich ausdehnenden Schicht der Atmosphäre, in welcher die trübenden Partikel vertheilt sind; fernerhin aber kommt ihr zu Gute die absolute Finsterniss, welche sich hinter der Atmosphäre im Weltraum ausbreitet.

Wir hingegen besitzen in dem äussersten Weiss des Grundes nur einen mässigen Grad reflectirten Lichtes; die Schicht unserer Bindemittel ist gar bald durch die trübenden Pigmentpartikel undurchsichtig gemacht, und die äusserste Lichtabsorption, welche schwarze Farbenunterlagen leisten, ist gegen die des Weltraums noch eine bedeutende Helligkeit zu nennen. Solches Zurückstehen unseres Materials wird uns aber nicht etwa bestimmen, dem Erreichbaren zu entsagen, sondern es wird uns im Gegentheil zu um so grösserer Aufmerksamkeit veranlassen.

Wohl sehen wir ein, dass wir mit den Medienschichten unserer Pigmente allein nicht auslangen, wir bleiben ja hinter der Farbenschönheit der Naturerscheinungen auch dann noch weit zurück, wenn wir selbst die volle Localfarbenkraft der

Pigmente zu Hülfe rufen. Um so grössere Ursache haben wir, die Unterschiede, welche in unserem Material herstellbar sind, auf's Prägnanteste auszubeuten und sie niemals in Verwirrung gerathen zu lassen.

So beschliessen wir: Eine dünne Schicht von hellem Deckblau über dunklem Grund wird für unsere Darstellung immer eine ganz andere Bedeutung haben, als eine positive Hochschicht derselben Farbe, oder als gar ein Lasurblau über heller Unterlage; und an der dünnen Schicht von Lasurroth oder Gelb über Weiss beachten wir nicht nur, dass sie blassfarbiger ist, als die höhere Intensivschicht des gleichen Pigments, sondern wir merken an, dass sie von leichterer Substanz ist, und uns also auch zur Darstellung leichterer Substanz dienen wird. Und gelangen wir bei Charakterisirung des Gegensätzlichen auch nicht bis zur Energie der Naturvorbilder, so sind wir doch mit unserer Absicht auf dem Wege dazu.

Der wesentlichste Vortheil, der uns aus der Verwendung des Vergönnten entspringt, ist der, dass wir auch hier wieder das Naturvorbild auf die Ursachen seiner Erscheinung hin studiren. Und indem es uns gelingt, die Art und Weise der Lichtbedingung, welche die Farben der trüben Medien in der Natur hervorruft, von der Lichtbedingung zu unterscheiden, unter welcher die Farben fester Körper entstehen, und wir dann weiterhin vermögen, diese beiden Unterschiede in unsere Darstellungsmittel zu übersetzen, werden wir den Vorzug feinerer Naturbeobachtung und naturgemässerer Darstellung vor dem voraushaben, der anders verfährt, als wir.

Man braucht, um dieses klar und schlagend einzusehen, nur ein Bild irgend eines der alten „Idealisten“ und eines jener modernen „Naturalisten“, welche Poussin und Claude le Lorrain über die Achsel anschauen, neben einander zu stellen. In dem Bilde des Alten werden wir glauben, freie Luft zu athmen. Die Farben des Himmels und der Luftperspective sind mit Benutzung der trüben Medienerscheinungen gegen die Farben der festen Gegenstände ausgezeichnet.

Der moderne Naturalist aber, der Alles mit gleichmässigem, oder nicht absichtlich geregeltem Farbenauftrag malte, erregt uns nicht die Vorstellung des Gegensatzes körperlicher und leichter Dinge, sondern die Wolken seines Himmels sind gerade so schwerfällig, wie die Steinblöcke seiner Erde, und fallen um so mehr als auf die Fläche geklebte Farbenklumpen und bunte Lappen auf, als wir an ihrer Stelle ganz Anderes erwarten dürfen.

Auch schon der Umstand, dass die hier in Frage stehenden Erscheinungen einen farbenstörenden Einfluss auf dünne Schichten unserer Pigmente ausüben, muss uns bestimmen, aufmerksam zu sein. Wir finden, dass auf hellem Grunde die Lasur-Pigmente warmer Farbenrichtung ihre Schönheit bis zu grösserer Dünne der Schicht bewahren, und bei starker Verdickung rasch an Schönheit abnehmen; dass dagegen die nach Blau hingewandten Pigmente, umgekehrt, in dickeren, dunklen Schichten auf Weiss sich länger schön erhalten, als auf der Seite der Verdünnung ihrer Schicht.

Wenn man nun sagt, die trüben Medien zeigten uns vor einem hinter ihnen stehenden Licht gelbe und rothe Farbe, unter auffallendem Licht aber blaue, so bedarf dieses für unsern Zweck noch einer etwas genaueren Präcisirung.

Erstens, zeigt sich die gelbe und rothe Farbe nur dann, wenn die trübe Medienschicht nicht zu dicht wird für das Herwirken des hinter ihr stehenden Lichtes.

Wenn wir auf unserer weissen Tafel eine dünnste Weissschicht auftragen, so strahlt das untenstehende Licht der Tafel gelblich zu uns her. Durch etwas verdickte Medienschicht des Weisses sehen wir es röthlich, danach nimmt es einen äusserst unangenehmen, zweifelhaften, russigbraunen Schein an, wie ein schmutziger Staub, der vor einem schwach durch ihn herscheinenden Licht vorbeizieht. Verdicken wir die obere Weissschicht noch mehr, so wird sie zuletzt — aber wir müssen sie ziemlich hoch decken — wieder weiss, wie der Grund.

Wir müssen wohl annehmen, dass der unangenehme, russige und zweifelhafte Schein daher entsteht, dass in des

Auges Empfindung das Licht des Grundes, welches zwischen den Weisspartikeln der Decke herschimmert, mit dem directen Tageslicht zum Kampf kommt[1]), welches von den hier und da dicker geschaarten Partikeln der Decke reflectirt wird.

Ja in diesen Kampf wird sich wohl auch noch der Umstand mischen, dass der Grund durch die das Licht von ihm absperrenden Partikel stellenweise verdunkelt wird, und dass somit auf diesen Dunkelheiten die blauende Medienfarbe, aber gleichfalls nicht vollkommen, entsteht, indem das auffallende Licht gegen das hindurchscheinende in ein geringes, aber nicht genügendes Uebergewicht kommt. Daher dann das unangenehm Zweideutige der Erscheinung. Mediendecken von hellen Deckfarben auf hellem Grund sind daher nur in sehr dünner Schicht — ausser man will eben jenes russige Aussehen absichtlich hervorrufen — verwendbar und müssen äusserst schön und gleichmässig vermalt werden.

Gelber und rother Schein kann, wie hieraus hervorgeht, durch ein dünn geschichtetes Pigment schön und ungetrübt nur dann herkommen, wenn das oberflächlich aufgefangene Licht gegen das durchscheinende nicht in merklichen Betracht fällt. Und schon aus diesem Grund können wir die schön gelben und rothen Erscheinungen des Abendhimmels nicht mit Medienschicht von Weisspigment erreichen, sondern wir müssen uns der Schichten unserer wenig oberflächliches Licht reflectirenden transparenten Gelb- und Rothpigmente bedienen. Die Farbe derselben wird dann, da die Medienfarbe in ihrer Richtung liegt, in dünnster Schicht noch verschönt werden.

Sowie wir aber auch diese Pigmente in ungleich vertheiltem, bald dickerem, bald dünnerem Auftrag anbringen, oder sowie wir zu hoch in ihrem Auftrag gehen, wird auch in ihnen das oberflächliche Licht die Eigenthümlichkeit des durch sie herstrahlenden stören.

Aehnliches ist bei der blauenden Medienerscheinung unter auffallendem Lichte zu bemerken:

---

[1]) Man verzeihe hier, wie überall, den unwissenschaftlichen Ausdruck.

Eine solche Schicht zeigt ihren eigenthümlich blauen Schein nur, wenn durch sie her eine Dunkelheit wirkt. Je vollkommener diese Dunkelheit ist, und um so mehr sie gegen das von der Medienschicht reflectirte oberflächliche Licht in Betracht kommt, desto dunkler zwar, aber auch desto schöner wird das Blau. Dies geht aus dem Blau hervor, welches auch Schichten halbdeckenden oder sogar halblasirenden gelben Ockers oder Chromgelbs auf möglichst lichtabsorbirendem schwarzem Grunde noch ergeben. Wird aber die Medienschicht so stark, dass der dunkle Grund nicht mehr durch sie hindurchscheinen kann, so ist es mit dem eigenthümlichen Medienblau auch im reinsten Weiss — ja sogar im deckenden Blaupigment — vorüber, und das Deckpigment zeigt nun flach und positiv seine eigene Farbe.

Je dunkler also der Untergrund ist, um so dickere Medienschicht der Decke wird noch blau beeinflusst sein, und dieses ist für den Auftrag, besonders derjenigen Deckfarben, welche nicht in der kalten Farbenrichtung liegen, also durch den blauen Medienschein gestört werden, beherzigenswerth. Denn sie alle verlieren an Schönheit, wenn man sie dünn auf dunkle Unterlage aufträgt, die blauen und kalten aber verlieren nicht.

Der Grund braucht aber nicht von sehr grosser positiver Dunkelheit zu sein, sondern nur von relativer zu dem von der Decke aufgefangenen Licht. Wenn man eine helle und warme Deckfarbe sehr dünn auf einen lichtabsorbirenden, gar nicht viel dunkleren Lasurgrund aufschummert, so wird schon blauender Medienschein bemerklich. Neapelgelb oder Weiss + Ocker geben schon auf mässiger Schicht transparenten Dunkelockers einen schwachblauenden Schein. Dieser Umstand ist uns sehr willkommen für die Legung von Lufttönen, in welchen die warme Farbe der Gegenstände, welchen die Medien vorlagern, noch mitspricht.

Je weniger Licht andererseits von der Deckenoberfläche reflectirt wird, um so lichtabsorbirender hat die Unterlage zu sein. Medienschicht von Dunkelocker blaut nur noch auf vollkommen dunklem Grunde.

Sowie die Decke der lichtabsorbirendere Theil wird, kann kein blauender Schein mehr hervortreten. In den Farben transparenten Blaupigments über Weiss kann man daher keinen blauenden Medienschein mehr erblicken, sondern auf ihr Blau wird vielmehr der warme Medienschein störend einwirken. Es wird demnach auch — wie wir sehen werden — in der Behandlung dünner Transparentschichten von Blau über Hell ähnliche Vorsicht nothwendig, wie in halbdeckenden Medienschichten über Hell, oder wie in dünnen Schichten warmer Deckfarben über Schwarz. Wird aber auf Weiss die Transparentschicht von Blau so hoch, dass sie das Licht des Grundes aufhebt, so kommt dann in den trübenden Partikeln ihrer Oberfläche wieder blauender Medienschein zur Kraft, und da dessen Farbe in der Farbenrichtung des Pigments liegt, so verschönt er dasselbe.

Es kommt also für die blauende Medienfarbe darauf an, dass eine schwach lichtreflectirende Decke eine im Verhältniss zu ihr lichtabsorbirende Unterlage zu uns hindurchscheinen lasse.

Betrachtet man eine warme Medienschicht auf hellem Grunde, indem man sie neben eine blauende auf dunklem stellt, so kann man sich des Gefühles nicht erwehren, dass aus der ersteren hervor das Licht auf uns eindringe, und dagegen das schwache Oberflächenlicht der zweiten in den dunklen Grund hinein von uns fortgezogen werde. Man könnte also doch vielleicht sagen, dass das Medienblau eine schwächere Lichtempfindung sei, als das Mediengelb, d. h. eine dunklere Farbe. Muss doch auch schon zu ihrer Erzeugung eine Dunkelheit entschieden mitsprechen. Das Gelb dagegen wird nur da schön, wo das herstrahlende Licht für unsere Empfindung die Oberhand hat und nicht allzu sehr durch die Medienschicht geschwächt wird, sonst wird es zu Orange, Roth und schliesslich zu Braun. Und in diesem letzteren kann dann das von unten herstrahlende Licht so weit abgeschwächt sein, dass das oberflächliche Reflexlicht überwiegt, in Folge dessen wir nun die Medien, welche der

Dunkelheit des Brauns vorlagern, wieder blaugrünlich, violetlich oder blaugrau erblicken.

Noch ist es vielleicht erwähnenswerth, dass in den Gegensatzfarben der trüben Medien das Vor- und Zurückgehen warmer und kalter Töne in erhöhtem Maasse empfunden zu werden scheint. Schummern wir ein Blassblau in Medienschicht auf ein feuriges Transparentorange, so scheint es, aus einiger Entfernung betrachtet, förmlich hinter dieses letztere zurückzufallen. Schwer überzeugt man sich, dass beide auf derselben Fläche stehen. Es ist, als ob das auf uns eindringende Licht das gegensätzliche, wie von uns hinweg in den Grund hineingezogene, schärfer betonte. Auch dieses werden wir für die Darstellung wichtig werden sehen.

Schliesslich werden alle unsere Deckfarben, wenn sie in blauender Medienschicht auf Dunkel stehen, in's Kühle ihrer Nüance gestellt, und es geschieht dieses auch den warmen. Alle diejenigen Farben aber, in welchen die warme Medienschicht zur Anwendung kommen kann, werden durch hellen Untergrund gewärmt. Insofern nun die mitteldeckenden und die Halblasurfarben sich zu beiden Fällen eignen, kann deren Umfang von Kalt zu Warm ausserordentlich ausgedehnt werden, sowie noch weit mehr der Umfang, welcher sich auf unserer Palette überhaupt zwischen dem äussersten Kalt und Warm vorfindet. Wir können so ein und dasselbe Pigment, z. B. ein Roth, nach Bedürfniss kalt und warm stimmen, und die Harmonie des Bildes muss dabei gewinnen, sie aber herzustellen und festzuhalten wird erleichtert. Und da auch warme Halbdeckfarbenschichten auf absorbirender Lasurunterlage schon wie blauende Töne herauskommen, so können wir sie mit Vortheil zu solchen Lufttönungen benutzen, in deren Farbe eine warme Beleuchtungsfarbe mitspricht. Dies setzt uns in Stand, desto weniger wirkliches Blaupigment in's Bild einzuführen, ja wir können diese oft unangenehm werdende Farbe — wenigstens an dieser Stelle — fast ganz vermeiden, indem wir, ihren Anschein hervorzubringen, der steigernden Kraft der Gegensatzfarben in Medienschicht überlassen. Ein als Luftton verwendeter Schimmer von Lichtocker + Weiss

über Transparentschicht von Dunkelocker wird schon genügend bläulich erscheinen, wenn neben ihm transparenter Dunkelocker, oder gar ein entschiedenes durchleuchtetes Hellgelb auftritt. Andererseits werden aber kalte Transparentfarben auf hellem Grunde gewärmt; so kann man denn diesen Umstand gleichfalls ausnützen und z. B. die grünliche Abtönung eines blauen Himmels weit müheloser und weit harmonischer, als auf dem Wege der absoluten Deckfarbenmalerei möglich ist, dadurch herstellen, dass man ein solid aufgetragenes Transparentblau des Zeniths, ohne die Farbe zu wechseln, in Medienschicht auslaufen lässt. Hierüber später.

Handelt es sich um die Darstellung der sanfteren hier in Frage kommenden Naturerscheinungen, so reichen wir nahe an die Vollkommenheit des Vorbildes hinan. Das Blau des Auges, den Schimmer der Epidermis über Adern, ja selbst sanftere Lufterscheinungen tiefer Dämmerung, bläuliche Rauchwolken stellen wir, von den Medienfarben consequenten Gebrauch machend, vortrefflich dar.

Nicht so consequent können wir sein, wenn wir den hohen Glanz der Himmelserscheinungen schildern, gegen deren ausserordentliche Pracht wir weit zurück bleiben. Hier müssen wir der Unvollkommenheit unseres Materials Rechnung tragen, wir dürfen dasselbe nicht quälen, sondern es wird klug sein, dessen Schönheit hervorzulocken und mittelst dieser zu ersetzen, was ihm an Objectivität abgeht. Wir halten dabei fest, dass unsere durchleuchteten Transparentschichten farbenprächtiger sind, als unsere beleuchteten halbdeckenden. Wenn wir nun in der Natur beleuchtetes Gelb der Wolken sehen, das weit schöner ist, als selbst unser schönstes durchleuchtetes jemals sein kann, so wären wir Thoren, wenn wir bei der Darstellung unsre weniger schöne Farbe zur Verwendung bringen wollten. Und ebenso werden wir sehr schönes Himmelsblau, wollen wir dessen Farbenpracht hervorheben, transparent auf hellen Grund malen. Hierbei folgen wir nicht nur der uns vom Material vorgeschriebenen Nothwendigkeit, sondern auch unsrer subjectiven Auffassung. Kommt es dem Maler darauf an, den Farbenglanz des

Himmels und die Leichtigkeit dieser Erscheinung eclatant gegen die Positivität und Dunkelheit der Erdfarben hervorzuheben, so wird er sich den Ausdruck seiner subjectiven Auffassung da nicht verkümmern, wo die Mangelhaftigkeit des Ausdrucksmittels den objectiven Thatbestand der Entstehung nicht nachzuahmen vergönnt, der subjective Eindruck dagegen genügend wiedergegeben werden kann.

Wirklich erkennen wir aber auch in der Natur die Himmelsfarben stets wenigstens als theilweise vom Licht durch flunkerte an. Ja, bei dunstreinem Wetter ist der Himmel auch da blau, wo er entschieden durch schienen ist, nämlich dicht um das Sonnenbild her. Es ist ein deutliches Blau, das wir hier wahrnehmen, nur mehr von andern Farben durchflunkert, als das Blau der Sonne gegenüber, und so gilt uns, wie gesagt, der ganze Himmel immer für wenigstens theilweise durch schienen gegen die opake Erde, oder gegen das Blau, welches der Erde nahe Dünste tragen.

Der Versuch, Beides, Beschienen- und Durchienensein, zugleich hervorzubringen, ergiebt aber in unsern Pigmenten weder mehr ein schönes Gelb, noch ein schönes Blau.

Hochwillkommen sind uns die Fälle der Natur, in denen das Durchleuchtetsein und das Beleuchtetsein der Medienschichten nebeneinander auftreten, denn hier können wir die Unterscheidungskraft unsres Materiales in ganzer Feinheit zeigen.

Beispiel:

Der Himmel ist durchschienen blau, eine der Sonne vorlagernde Wolke hat gelb durchschienene Ränder. Nach der Mitte zu ist die Wolkenmasse so dicht, dass das Sonnenlicht nur noch gebräunt hindurchscheint. Auf der Dunkelheit dieses braunen Schattens sehen wir eine von vornher beleuchtete Medienschicht in stumpfem Blaugrau.

Darstellung:

Das Himmelblau wird mit Transparentblau auf weissen Grund lasirt. Die Wolke wird in ihrer ganzen Ausdehnung

mit stärkstem Weiss aufgemalt (oder aus dem Blau herausgeputzt). Das Gelb ihrer Ränder wird mit einer schwachen Lasur von Dunkelocker ausgedrückt. Für den bräunlichen Schatten dient höhere Schicht desselben Ockers. Auf dieser relativen Dunkelheit wird der blauende Medienschein mit dünner Weissschicht aufgeschummert.

Das durchleuchtete und das beleuchtete Blau werden sich vortrefflich von einander unterscheiden.

Für die Handlichkeit der Manipulation und zugleich zum Erweis, wie leicht es wird, die Harmonie der Farben aufrecht zu erhalten, möge folgendes complicirte Beispiel sprechen:

Naturvorbild.	Darstellung.
Der Sonne gegenüber zeigt der Himmel im Zenith schönes, dunkles Blau, beschienen; gegen den Horizont zu fangen die verdichteten Dünste mehr Licht von der Farbe des Beleuchtungslichtes auf. Am Horizont schiebt sich eine schwach beschienene Dunstbank in die Höhe.	Himmelblau: Transparentschicht von Blau, voll im Zenith, auslaufend nach dem Horizont zu. Am Horizont stark verdunkelt und materieller gemacht.
	Farbe des Beleuchtungslichtes: Weiss + Ocker. Man überschummert damit das Zenithblau leicht, im hellen Uebergang höht man etwas stärker auf, die Verdunkelung am Horizont überschummert man wieder leicht.
Wolken: Cirrus im Zenith fängt schwach Beleuchtungslicht auf.	Wolken, Cirrus: Dünne Schicht von Lichtfarbe.
Cumulus am Horizont: Seine Gipfel sind glänzend beleuchtet. Vor seine Schattenpartieen lagert sich die untere Dunstschicht und sieht blau aus. Wo dieselbe Dunstschicht vor den Lichtpartien hergeht, ist sie roth durchschimmert.	Cumulus: Im höchsten Licht mit höchster Schicht von Lichtfarbe.
	Schatten: Lasurbraun oder lasurgrau, etwas zu dunkel, angetuscht. Darauf mit schwacher Lichtfarbe die Schatten übergangen. Hier, auf der Dunkelheit, wird blauender Schein entstehen; wo die nämliche dünne Schicht von Lichtfarbe über das Hochlicht hergeht, ist sie roth durchschimmert.

Einfachere, die Harmonie noch mehr begünstigende Mittel werden sich schwerlich erdenken lassen; alle die mannigfaltigen Farbennüancen der Natur werden im Nachbild treffend von einander unterschieden sein, das Blau des Himmels von dem des Horizonts und der Wolkenschatten, und ebenso das Licht der verschieden stark reflectirenden beschienenen Dunstschichten von dem des durchschienenen Dunstnebels.

Die meisten Farben des westlichen Abendhimmels sind durchleuchtete.

So unterlegen wir sie hell und malen sie mit Lasur.

Die Zonen des östlichen Abendhimmels sind das beschienene Abbild der westlichen.

So unterlegen wir sie mit Lasur und schummern die Aufhellung mit halben Deckschichten darüber.

Der Unterschied zweier so gemalter Himmel wird ein sprechendes Abbild des Gegensatzes sein, der sich in der Natur zwischen dem östlichen und westlichen Farbenspiele geltend macht.

Aus zweien Medienfarben kann auch eine dritte Medienmischfarbe entstehen.

Fertigen wir uns ein ungefähres Schema der Entstehungsweise einiger Hauptmedienfarben an.

Abendhimmel.

Naturvorbild.	Malerische Nachahmung.
1. Gelb.	1. Gelb.
Durchleuchtet.	
Gelber Dunst vor der Sonne.	Gelblasur über hellste Deckfarbe.
Beleuchtet.	
Beschienener Dunst des östlichen Abendhimmels.	Halbdeckfarbe über dunklerer Unterlage. Beleuchtungsfarbe: Weiss + Gelb.
Hohes Licht der östlichen, von gelbgefärbtem Licht getroffenen Cumuluswolken.	Dieselbe Mischung höher aufgetragen.

Abendhimmel.

Naturvorbild. Malerische Nachahmung.

Mischung Beider.

Das Licht der Cumulus strahlt durch vorlagernden Dunst,

wirkt

Schwache Medienschicht der Lichtfarbe über die Hochschicht der Lichtfarbe

wirkt

Orange, aber dunstig.

Wo der gelbliche Dunstnebel auf die Wolkenschatten zu stehen kommt, wirkt er

Blau.

2. Orange. 2. Orange.

Durchleuchtet.

Der gelbe Dunst vor der Sonne verdichtet sich und wird orangefarbig.

Die Transparentlasur von Gelb wird verdickt. Reicht dieses nicht aus, so wird sie mit einem verwandten Transparentroth überhaucht. Wird das Roth zu unterst gestellt, so muss es sehr blass sein.

Beleuchtet.

Die Dunstzone und die Cumuluswolken im Osten werden von dem orangegefärbten Lichte des westlichen Himmels beschienen.

Orangelichtfarbe in halber und in deckender Schicht.

Mischung Beider.

Das hohe Orangelicht der Cumulus durchstrahlt den vorlagernden Dunstnebel,

wirkt

Medienschicht von Orangelichtfarbe über Hochschicht derselben

wirkt

Roth, dunstig.

Auf dem Schatten der Cumulus aber

Blau,

etwas violetlicher, als das vorhergehende vom Gelb erzeugte.

Bemerkung: Vor einer dunkelroth beschienenen Wolke steigt ein gelb beschienener Rauch auf. In den dichten Rauch-

Halbdeckend-blassgelbe dünnste Ueberschummerung auf dunklerem Roth tritt mit violetlichem Schein auf.

Abendhimmel.

Naturvorbild.	Malerische Nachahmung.
partieen kommt sein Gelb stark hervor. Die dünnen durchsichtigen Schichten hellen aber das Wolkenroth nicht zu Orange auf, sondern machen es dunkler roth. Bleiben sie uns als dünn vorlagernde Schicht deutlich, so werden sie selbst in's Violetliche gezogen.	
Blassröthliche Medienschicht auf bräunlicher Schattenwolke des Zeniths (Braun = Dunkelorange) wirkt violetlich und nicht hellorange.	Halbdeckend-blassrothe Ueberschummerung auf Braun wirkt ähnlich, wie das Naturvorbild.
Blassgelbliche Medienschicht auf derselben bräunlichen Unterlage wirkt grünlich.	Blassgelbe ebenso, desgleichen, doch sie, wie die Vorigen, nur in dünnsten Lagen.
Hellt ein vorlagernder gelbbeschienener Dunst hinter ihm stehendes Roth zu Blassorange auf, so geschieht dies, indem Theile des Rothes zwischen getrennten Flocken des Gelbs hindurchblicken. Das Blassorange entsteht also durch Mischung auf der Netzhaut.	
3. Roth.	3. Roth.

Durchleuchtet.

Weitere Verstärkung der Dunstschicht vor der Sonne wirkt Roth.	Rothlasur über Hell, sei dieses nun Weiss, Gelb, Orange oder Roth.
Verdichtet sich die Rothschicht noch mehr, so wird sie zu Braun.	Braunlasur über Roth.

Beleuchtet.

Dunstnebel im Osten, von rothem Licht des Westens getroffen, wirkt rosenroth, die compactere Cumuluswolke unter derselben Lichtbedingung roth. (Dieses Roth ist verschieden von dem	Rothe Lichtfarbe, Hellroth oder Roth + Weiss, halb und ganz deckend.

Abendhimmel.

Naturvorbild.	Malerische Darstellung.
aus vorlagerndem Orangedunst über orange Cumuluslicht erzeugten.) Der vom westlichen Roth angestrahlte Cirrus der oberen Luft ist rosenroth.	

Mischung Beider.

Rosenroth beschienener Duft über Hellroth giebt, wenn er sich gegen das hinter ihm stehende hellrothe Licht transparent verhält,

Dunkelroth,

herrscht dagegen sein deckendes Element vor, so entsteht

zwitterhaftes Schmutzigbraunviolet.

Derselbe, beschienen über Dunkelroth, ergiebt

Blassviolet.

Aehnlich über jeder Dunkelheit. Je dunkler die Unterlage wird, um so mehr nähert sich das Violet dem Blau. So mischen auch die dünneren Partien des Cirrus, welche nur schwach rothes Licht auffangen, mit dem Blau des Zeniths oder des östlichen Himmels: Bläulichviolet.

4. Blau.	4. Blau.
	Durchleuchtet.
Bei sehr dunstreinem Wetter tritt schon dicht um das Sonnenbild her Blau auf. Von der Sonne durchschienener Rauch, durch welchen hindurch wir noch eine Dunkelheit gewahren, und die fernen Bergen vorlagernden durchschienenen Dünste bei sehr reiner Luft sind blau.	Leichte Lasur von Transparentblau über Weiss oder Weiss + wenigst Gelb.
Das Blau wird voller nach dem Zenith hin, wo die vom Sonnenbilde ausgehenden Strahlen es in schrägerer Richtung treffen, und wo die Dunstschicht der niederen Luft von unserem Auge auf dem kürzesten Wege durchmessen wird.	Soll das Zenithblau als innerlich leuchtendes aufgefasst werden, so malt man es aus Volllasur von Transparentblau über Hell — sei dieses nun deckend Hellblau, deckend Rosenroth oder deckend Hellgelb. Soll das Blau milder leuchten, so kann man es

Abendhimmel.

Naturvorbild.	Malerische Darstellung.
	auch zuerst mit dunkler, Licht absorbirender Lasur unterlegen dieselbe mit Medienschicht von Weiss + Blau aufhellen und das Aufgehellte mit Transparentblau lasiren. Die erste Lasurunterlage kann alsdann, für die blaue Medienschicht farblöschend, (dieselbe in Neutralgrau umwandelnd) Dunkelbraun sein.

Beleuchtet.

Blau am östlichen Himmel, abwärts vom Zenith.	Weiss + Blau über lichtabsorbirende Unterlage geschummert.
Gegen den Horizont zu nimmt die Dicke der Dunstschicht zu, und das Beleuchtungslicht wird von derselben kräftiger zurückgestrahlt, das Blau wird heller, geht in's Grünliche.	An Dicke allmählich zunehmende Ueberschummerung der Blauschicht mittelst Medienschicht von Lichtfarbe.
In den niederen Dünsten am Erdhorizont und vor den Schatten der Wolken entsteht wieder Blau. Tief unten ist dasselbe am kältesten, weil hier auch das von der Sonne kommende Licht am meisten gehemmt und zugleich am wenigsten gefärbt ist. Weiter vom Horizont aufwärts mischen sich die Farben der beleuchtenden Lichtzonen des westlichen Himmels in das Blau der Schatten ein, welches sich um so besser behauptet, je grösser die Dunkelheit der Schatten ist.	Licht absorbirende Lasurunterlage. Darauf Medienschicht, sei es nun aus Weiss + Schwarz, Weiss + Blau (mit neutralisirender Braununterlage) in der untersten Luftzone, oder aus der respectiven beleuchtenden Zonenfarbe (dieselbe als deckende Mengung genommen) in den höher aufwärts kommenden Dunstzonen.

Mischung Beider.

Durchleuchtetes Blau wird durch helleres Halbdeckblau, resp. blauende Medienschicht aufgehellt. Soll eine Medienschicht blauend wirken, so muss die Unterlage immer dunkler sein, als sie selbst.

Abendhimmel.

Naturvorbild. Malerische Darstellung.

Mischung blauender Medien mit andern Farben.

Ein Dampf, der vor einer Dunkelheit aufsteigend bläulich wirkte, überschneidet in seinem weiteren Aufsteigen eine hellgelbe Wolke, dieselbe schimmert nicht grün durch ihn her, sondern

röthlich.

Wir dürfen daher kein Blaupigment zur Schilderung dieses Wechsels verwenden.

Auf sehr dunklem Roth durchschienener Cumuluswolken im Westen erscheint vorlagernde, vom Reflexlichte des Ostens getroffene Medienschicht violet.

Auf weiterer Verdunkelung der Wolke, blau.

Unterlage: Rothe Lacklasur über Weiss, sehr kräftig. Medienschicht aus Weiss + Schwarz, Weiss + Blau, Weiss + Gelb, Weiss + Roth, je nach der Farbe des östlichen Reflexlichtes. Bei weiterer Verdunkelung der Transparentwolke, deren Roth mit Braun lasirt.

Auf braunen Schattenwolken des Zeniths entsteht in vorlagernder von Reflexlicht, oder auch von Sonnendurchstrahlung getroffner dünner Dunstschicht zwitterhaft schmutziges Grünlichblau. Dieses ist entweder, bei grösserer Helligkeit des Brauns, durch Netzhautmischung zu erklären, oder bei gelblich beeinflusster Medienschicht, wie das folgende Grün.

Wird mit Braunlasur unterlegt und mit Medienschicht von Weiss + Blau oder von Lichtfarbe (Weiss + Gelb) übergangen.

5. Grün. 5. Grün.

Durchleuchtet.

Auch beim dunstreinsten Himmel ist in der allernächsten Nähe des Sonnenbildes stets gelblicher Schein. Wo weiter entfernt von der Sonnenscheibe das Blau des Himmels zunimmt, mischt dieses Blau mit dem gelblichen Dunst Grün.

Dieses Grün ist also zu denken als schwache, durchschienene

Wir müssen dieses durchschienene Grün mit Zugrundelegung von hellem Gelb malen und Blaulasur darüberlegen, weil das Hellgelb unsrer Pigmente ein besserer Lichtreflector ist, als Hellblau.

Abendhimmel.

Naturvorbild.	Malerische Darstellung.
Gelbschicht, durch welche her noch die rückwärtige Dunkelheit wirkt.	

Beleuchtet.

Die grüne Zone am östlichen Himmel entsteht, indem die vom gelben Westlichte beleuchtete östliche Dunstschicht die hinter ihr lagernde Finsterniss herscheinen lässt.	Wird gemalt aus Medienschicht gelber Beleuchtungsfarbe über nicht allzudunkles Blau.

6. Violet.

Wir haben seine Entstehungsart als Mischfarbe schon im Vorhergehenden gesehen.

Blau, Grün und Violet sahen wir jedesmal als Aufhellung einer hinter ihnen stehenden Dunkelheit.

Gelb, Orange, Roth entweder als von stark reflectirenden Dunstverdichtungen aufgefangenes gefärbtes Beleuchtungslicht, oder als allmähliche Zunahme der Verdunkelung herscheinenden Lichtes durch vorlagernde Dünste. Wurde diese vorlagernde Schicht noch dichter, so entstand Braun.

Wie schon früher gesagt wurde, behalten wir uns aber die Freiheit vor, sie alle in unseren Pigmenten als durchleuchtete Charaktere zu behandeln, wenn wir den lichten leichten Himmelsschein gegen die Positivfarben der Erde hervorzuheben beabsichtigen.

Warnung.

Eines jedoch muss warnend betont werden. In der Malerei dürfen Mediencharaktere nur da zur Verwendung kommen, wo das Naturbild sie heischt. Es gilt dieses vornehmlich von den blauenden. Hier, an ihrer Stelle seien sie dann mit möglichster Präcision behandelt und ihr Eindruck durch positive Gegensätze verstärkt. Dann werden sie vortreffliche Dienste leisten. Wenn man z. B. die Positivität eines Vordergrundes durch starkes Impasto gegen die Medienschichten der Luftperspective kennzeichnet, so kann man sich das Treffen der

richtigen Lufttöne ausserordentlich erleichtern und nahezu alle Pläne des Bildes aus verwandten Farben malen. Man male so ein starkes Roth im Vordergrunde mit hoher Deckfarbe und setze ein in der Ferne sich wiederholendes Roth daneben, indem man ganz das nämliche Rothpigment in Medienschicht auf dunkle Unterlage aufträgt, so wird man durch diese einfache und schwerlich Irrthümer veranlassende Manipulation die Luftabtönung des nämlichen Rothes gut ausgedrückt haben.

Jedesmal analysire man den Naturvorgang eingehend und male alsdann, dem Resultat der Analyse entsprechend, die zarten Schichten übereinander.

Sitzen hingegen, wie bei Modernen hundertmal geschieht, Medienschichten unbeabsichtigt am falschen Platz, so sind sie im Stande, ein ganzes Bild in Unordnung zu bringen. Und wohl aus diesem Grunde lassen sich so Viele für die Darstellung der Luftperspective an dem gleichmässig dicken Auftrag nachgemischter Lufttöne genügen. Indem sie dieses thun, entsagen sie aber einem der allerschönsten und dankbarsten Hilfsmittel der Oelmalerei.

§ 6.

Trübe Medien auf dunkler Unterlage.

Da die blauenden Medienfarben auf dunklem Grunde zu den halbdeckenden Farbencharakteren gehören, die warmen aber zu den Lasurfarben, so wollen wir sie von einander getrennt behandeln.

Es bleibt nur noch Weniges nachzuholen.

Wir sagten, es komme für die blauenden Medien darauf an, dass durch eine schwaches Oberflächenlicht tragende Schicht eine dunklere, lichtabsorbirende Unterlage herscheine. Die Unterlage braucht nur im Verhältniss zur Decke die dunklere zu sein, also genügt für sie auch schon eine nicht sehr dunkle Lasur. Die Decke dagegen darf nicht so hoch werden, dass sie das Herscheinen des Grundes aufhebt.

Betrachten wir unsere schwarze Tafel, so sehen wir den blauenden Schein in den letzten Ausläufern aller derjenigen

Pigmente, welche viele deckende Körper enthalten. In den besten Lasurfarben begegnen wir ihm aber in der Höhe der Schichtung. Die kalten Farben werden durch diesen Schein in ihrer Farbenrichtung unterstützt, die warmen umgemischt und geschädigt.

Je vollkommener das Schwarz des Grundes und je vollkommener das Weiss der Decke sind, desto schöner blau wird die dünne Schicht. So sehen wir denn das Weisspigment den Dienst am schönsten thun, und vergleichen wir das hier entstandene angenehme Dunkelblaugrau mit einem Positivton des weissen Streifs, so erkennen wir den sanft zurückfliehenden unbestimmten Charakter der Luftperspective in dem Grau an. Ja obgleich das Grau nach der Höhe der Schicht zu immer mehr Körper gewinnt, so kann doch auch dieses positivere Grau neben sehr hoher Schicht von Weiss noch als Medienfarbe anerkannt werden, es wird nur darauf ankommen, es im Bilde in dieser Weise zu betonen.

Ungenügen des blauenden Scheins.

Dieses geht nun an, solange es sich um nur sanftere, nicht heftig blaue Erscheinungen handelt, soll aber die Farbe als Blau und mit einiger Helligkeit zur Geltung kommen, so ist natürlich auch der schönere, dunklere Blauschein des Streifs ungenügend.

Stärkung der Farbe.

So wird denn eine Stärkung der Farbe nothwendig, bei welcher wir nur die Aufmerksamkeit anwenden müssen, den Mediencharakter als solchen aufrecht zu halten, d. h., weder Farbe, noch Helligkeit der Decke so in's Positive zu führen, dass die Unterlage erstickt wird.

Farbenstärkung in der Decke.

Das Einfachste ist, wir mischen dem Weiss der Decke Blaupigment bei. Das Medienblau wird dann schöner, nicht nur wegen der Farbe des Blaupigments, sondern auch weil die Durchsichtigkeit der Decke vermehrt wird. Die Weisspartikel werden in eine höhere, aber durchscheinend bleibende Schicht eingelagert.

Farbenstärkung in der Unterlage.

Oder aber, wir verlegen die Farbenstärkung in die Unterlage, und dieses kann auf verschiedene Weise geschehen.

Einmal können wir direct mit Dunkelblau, statt mit Schwarz unterlegen. Ist dieses Blau eine Deckfarbe, so sei

sie nur dunkel genug, sonst wird die Decke leicht zu flach von Ansehen und wirkt als Localfarbeaufhellung. Ist das Blau dagegen ein Lasurblau, so darf es heller und selbst sehr helles Blaugrau über weissem Grund sein. Auf solcher Unterlage erzeugtes Medienblau wird jedoch immer sehr kalt; man kann daher das Weiss der Decke durch Beimengung einer warmen Farbe etwas brechen.

Die Alten fertigten für solchen Fall der Farbenstärkung das Neutralschwarz oder Grau der Unterlage so an, dass sie zuerst das Braun und darüber das Klarblau legten. Dann mengten sie dem Weiss der Decke etwas Ultramarin bei und legten die Medienschicht mit vielem Firnisszusatz. Unter solchen Umständen braucht die Unterlage nur von geringer Tiefe zu sein. Leicht entsteht ein helles, unendlich mildes Blau, kommt ja doch in der That zu seiner Erzeugung keine einzige Positivfarbe zur Verwendung. In dem Grunde wird, obgleich er nicht sehr dunkelfarbig ist, die Lichtabsorption zweimal betont, einmal durch die Eigenschaft der Lasurfarbe und das zweite Mal durch die sich löschenden Farben Braun und Blau. Da von diesen das Blau zu oberst liegt, so kommt es mit seiner Farbe noch zur Einwirkung auf die Decke. Die Decke kann voller in Auftrag geführt werden (und die Trübungen werden also in höherer Einlagerungsschicht vertheilt), weil das in ihr enthaltene Blau die Durchsichtigkeit aufrecht erhält.

Vorsicht.

Wie vorhin, bei der in die Decke verlegten Farbenstärkung, die Vorsicht nothwendig war, dass die Decke nicht zu sehr als Farbe spreche, so ist es hier nöthig, dass die Unterlage nicht zu heftig mit ihrer Farbe spreche, sondern immer das Mysteriöse der Entstehung der Medienfarbe gewahrt bleibe.

Farbenstärkung durch Gegensatzfarben.

Die dritte Art der Farbenstärkung bewirken wir durch Anbringung von Gegensatzfarben neben dem Medienblau. Das Auftreten einer warmen Intensivfarbe neben der Medienschicht ist so wirksam, dass diese letztere auch blau erscheint, wenn sie an und für sich gar nicht blau ist. Wir sagten in der Vorbemerkung, dass wir auf diese Weise wirkliches Blau-

pigment in den blauenden Medien nahezu ganz vermeiden könnten. Neben einem heftigen Orange oder Gelb wirkt z. B. selbst Medienschicht von Helldeckgelb auf nur gering verdunkelter Unterlage schon genügend blauend. Auch die Gegensatzfarbe braucht gar nicht sehr heftig zu sein, es hilft hier wiederum das Gegensätzliche des Farbenauftrags. Das Licht fernen Gewölks oder ferner Berge sei mit heller Deckfarbenunterlegung aufgehöht und schwach mit Transparentroth oder Gelb lasirt; der Schatten sei mit warmer Lasur untertuscht und dann eine Medienschicht der Lichtfarbe über die Lasur geschummert; so wird das Hervorleuchten des Lichts das Entfliehen der halbdeckenden Medienfarbe genügend betonen. Nichts kann uns für die Anfertigung milder farbenundeutlicher oder von einem Beleuchtungslichte sanft gewärmter Lufttöne willkommener sein. Wir vermeiden leicht jegliche Schärfe bei Hervorbringung solcher Farben.

Culminationspunct der Farbenstärkung.

Den Culminationspunct der Hervorhebung der Medienfarbe erreichen wir, wenn wir ein helles, kaltes Deckblau in Medienschicht auf feurige Intensivlasur von Orange oder Braunroth auftragen. Dieser Gegensatz wird die Bildfläche vollständig aufzuheben scheinen.

Regelung der Auftragsweise.

Die Auftragsweise der Medienschichten darf keine flockige, sie muss eine gleichmässig geebnete sein. Ist sie beim ersten Auftrag nicht vollständig als solche gelungen, so lasiren wir die halbdeckende Schicht wieder mit Lasurverdunkelung und wiederholen auf dieser, die Flecken ausgleichend, die Aufhellung. Es wird sogar in jedem Falle gut sein, diese Operation mehrmals abwechselnd zu wiederholen. Die Farbe sei dabei jedesmal mit vielem Firniss gemischt, denn so verdicken wir die transparente Einlagerungsschicht der Trübungen und helfen einem andern Mangel unseres Materials, der allzudichten Lagerung der Farbenkörper, etwas ab.

Zuletzt können wir auch unter Umständen die Medienschicht mit schwächster Blaulasur nochmals in ihrer Farbe stärken, oder aber, wenn sie zu starkfarbig wäre, ihre Farbe durch eine neutralisirende Lasur in Mysterium hüllen. Kommt dann eine deutliche Farbe dagegen zu stehen, so wird die

Gegensatz derb deutlichen Auftrags.

Wirkung ausserordentlich gesteigert. Es darf das Blau eines fernen Berges oder eines Dämmerungshimmels dem Intensivblau an Kraft sehr nahe gebracht sein; so lange es das ungewisse, geheimnissvolle Ansehen seiner Entstehung bewahrt, wird es als Luftton charakteristisch bleiben, selbst gegen mattes Blaugrau eines mit Positivfarbe gemalten Gewandes im Vorgrund oder gar gegen ein mit intensivfarbiger Hochlasur auf heller Unterlage gemaltes Vollblau[1]). Die schönen Madonnenbilder des Cinquecento tragen diesen Gegensatz zwischen wundervollem Himmelblau und dem Blau des Madonnenmantels in höchster Vollendung zur Schau.

Brechung des Medienblaues durch Einwirkung einer andern Farbe.

In der Natur ist häufig das Medienblau durch eine andere Farbe gebrochen. Diese Farbe kann entweder die des Beleuchtungslichtes sein oder die des Gegenstandes, welchem die Medien vorlagern, oder es können sich zwei Medienfarben gegenseitig beeinflussen und mischen. Wir haben schon gesagt, dass man immer den Fall der Natur analysiren und nach dem Resultat der Analyse sein Verfahren einrichten solle.

Gefärbtes Beleuchtungslicht beeinflusst die blaue Medienfarbe.

Die farbigen Lichtzonen des westlichen Abendhimmels beeinflussen die ihnen gegenüber stehenden Medienschichten, gegenüber der rothen Zone ist das Blau der Berge violetlicher, gegenüber der Gelbzone das Blau des Himmels grünlicher. Der röthliche und der gelbliche Schein werden deutlich als Vorlagerndes empfunden und so werde im Bilde danach verfahren. Das Blau des Himmels und der Berge sei in gehöriger Tiefe und Farbenstärke zu Grunde gelegt, und dann werde die Lichtfarbe in Medienschichten von blassem Deckroth und Deckgelb darüber geschummert. Je dunkler und lichtabsorbirender die Unterlage ist, desto mehr werden die röthliche und die gelbliche Decke blauen. Je heller die Unterlage ist, desto mehr wird sich diese mit ihrem Farbencharakter einmischen. Ist die Unterlage heller, als die Decke, so wird der warme Medienschein in dieser wach. Wenn dieses ge-

---

1) Auch werden sich andrerseits sämmtliche auf verwandte Weise entstandenen Medienfarben im Bilde gegenseitig erklären und in ihrer Bedeutung unterstützen.

schehen soll, wie in dem Dunstnebel, der den Lichtpartien des Cumulusgewölbes vorlagert, so thut man besser, in der Decke das Deckpigment möglichst zu vermeiden, oder man legt es wenigstens nur in dünnster Schicht und äusserst eben, sonst tritt jene russige, zweifelhafte Erscheinung ein, von der wir in der Vorbemerkung gesprochen haben.

Dort haben wir auch schon gesagt, dass wir der Schönheit unsrer Pigmente Concessionen machen, wenn es sich darum handelt, die Farbenbrillanz des Himmels hervorzuheben, und so werden wir auch die Zonen von Mischfarben des östlichen Abendhimmels mit Lasur über heller Unterlage malen, wenn wir ihre Farbenschönheit betonen wollen. Das dabei einzuschlagende Verfahren wird im nächsten Paragraphen geschildert werden. Hier nehmen wir an, es liege uns ob, das Blassere der Erscheinung des östlichen Abendhimmels zu charakterisiren.

Naturvorbild sehr vielfarbig.

Bei der Nachahmung sehr vielfarbiger Naturvorbilder ist mit grosser Vorsicht zu verfahren, damit die Farbenschönheit unseres Materials nicht zu Schaden komme.

Naturvorbild: östlicher Abendhimmel mit deutlich vorlagernder Schicht der Beleuchtungsfarben.

1. Zenith: dunkles, funkelndes Blau.
2. Zone etwas helleren, stumpferen Grünblaues.
3. Dieselbe wird allmählich gelbgrüner, endlich gelb.
4. Zone von Blassorange.
5. Zone von Blassroth, dieselbe wird allmählich zu
6. Dunkel Rosenroth, von unten her vorlagernde Dünste ziehen dieses in
7. Blassviolet, zuletzt im Horizont in
8. dumpfes Blaugrau.

Alle Uebergänge sind unmerklich und äusserst reinfarbig.

Nachahmung: Vor allen Dingen achten wir darauf, dass von den für die Aufhellung der Zonen bestimmten Pigmenten keines solche Elemente enthalte, welche mit der Farbe der Unterlage beschmutzendes Grau ergeben können und umgekehrt. Ist das Blau im Zenith grünlich, so enthalte das

Gelb, mit dem der grünliche Ton aufgeschummert wird, kein Roth. Am Horizont aber, wo blasses Roth der Decke das Blau des Grundes zu Violet ummischen soll, sei nun auch seinerseits das Grünblau des Himmels schon durch Beimengung von Ultramarin in ein dunkleres Violetblau umgewandelt. Man sieht, sogleich bei Anfertigung der Unterlage ist Sorgfalt nöthig; also Unterlage: Zenith, Volllasur von Cobalt + etwas Grünspan. Schichten-Ablauf, zunächst mit Zunahme des Grünspans; wo der Ablauf unter die Blass-Orangedecke zu stehen kommt, unter Auslassung des Grünspans Blass-Cobalt allein. Nahe dem Horizont, Intensivlasur von Cobalt mit Einführung von Violet-Ultramarin. Diese Unterlage lässt man gut trocknen.

Farbstärkende Unterlegung.

Auch dürfen von den zu den Zonen des Beleuchtungslichtes, der Decke, gewählten Farben diejenigen keine sich gegenseitig löschenden Elemente enthalten, welche sich berühren, sonst entstehen auch hier beschmutzte Uebergänge.

Also: Basis aller deckfarbigen Zonenmischtöne, Weisspigment.

Mischung der Zonen des Beleuchtungslichtes oder der Decke.

1. Dünnste Ueberschummerung des Zenith: Neapelgelb + Weiss.
2. Neapelgelb und Dicke der Schicht nehmen zu und bilden die grüne Zone; in der
3. Gelbzone wird Hellocker zugesetzt; diesem in der
4. Orangezone Zinnoberroth, gegen die
5. blassrothe Zone hin wird das Gelb ausgelassen, hierauf tritt allmählich Lackroth zum Zinnober; in der
6. dunkelrosenrothen Zone befinden sich Lack und Weiss allein.
7. Das Blassviolet wird von selbst hervorkommen, weil hier der Grund schon dunkler ist; ebenso das
8. dumpfe Blaugrau des Horizonts.

Ja man wird wohl thun, wenn man beim Aneinanderstossen solcher Töne, die einander gefährlich werden können, wie z. B. die gelbgrüne und die Orangezone, zuvor die eine, z. B. die grüne Zone, trocknen lässt und dann erst anfängt, mit dem Orange leise den Ansatz aufzuschummern, allmählich nach unten zu den Auftrag verdickend.

So kann man auch den oberen Ansatz von Blaugrün an das Zenithblau, statt ihn mit dünnem Neapelgelb zu führen, zuvor durch etwas grüne Erde + Weiss oder + Neapelgelb vermitteln und auf dem Getrockneten dann erst mit Neapelgelb beginnen[1]).

Das Ganze wird nachher retouchirend harmonisirt, zuerst mit einer schwachen Hellgelbüberschummerung und dann mit wärmender schwächster Gelblasur, am Horizont aber und im Zenith nach Bedürfniss mit Blau.

Man sieht aber, die Anfertigung einer so reichen Zonenscala setzt eine grosse Sorgfalt und Geschicklichkeit voraus[2]). Die Alten, die Erhabenheit des Naturvorbildes scheuend, haben daher selten solche Farbenpracht dargestellt. Entweder lassen sie das starke Blau des Zeniths aus und beginnen hier sogleich mit hellem Blaugrün, oder die grüne Zone ist nicht sehr betont und über Violetblau des Zeniths steigt rosiger Duft des Horizonts allein in die Höhe, oder es ist das Violetblau des Horizonts in bestimmt gezeichnete Schattenwolken verlegt, deren Umriss dann weder mit dem Grünlich verschmolzen, noch durch Roth, Orange und Gelb zu demselben hinübergeführt zu werden brauchte. Solche Probleme müssen denn besser und leichter gelingen. Einfaches Naturproblem.

Naturvorbild: Grünliche Abtönung wird nach unten zu gelblich. Dunkle schattige Cumuluswolken steigen vom Horizont herauf.

Nachahmung: Grünblaue gleichfarbige Lasurunterlage. Die Wolkenform wird mit dunkelblaugrauer Lasur bestimmt auf's Trockne aufgetuscht. Trocknen.

Medienüberzug aus grüner Erde + Weiss; in der Gelbzone Hinzunahme von Neapelgelb + etwas Ocker.

---

[1]) Man könnte auch alle Zonen mit Lasur auf Weiss anlegen und sie dann mit hellstem Röthlich- und Gelblich-Weiss in Medienschicht überhauchen.

[2]) Dennoch wird dieses Verfahren immer leichter ausführbar sein, als das Nebeneinandersetzen platter, dickaufgetragener Mischtöne und deren Ineinandervermalung, denn in den dünnen Medienschichten bleibt die Geschmeidigkeit, die Tractabilität der Oelfarbe weit besser erhalten.

Leicht und bequem wird nun das Ueberhandnehmen, oder die schwächere Geltung der Lichtfarbe in dem Mischton bestimmt durch Vermehrung oder Verminderung der Schicht. Sollen auf die Wolken rosige, oder irgendwie gefärbte Lichter kommen, so werden sie mit ihrer Lichtfarbe auf dem Trocknen aufgehöht. Zum Schluss wird das Ganze mit warmer Lasur mysteriös gemacht und harmonisirt.

Ist hier Absicht, dass die Lichtfarbe in Präponderanz komme, so macht man die Unterlage nicht allzu dunkel. Medienschicht von dünnem und wenig Weiss enthaltendem Gelb ergiebt darauf schon ein starkes Grün.

Sollte das Medienblau im Uebergewicht bleiben, so würde die Unterlage verdunkelt angefertigt und in der Lichtfarbe der Decke spielte das Weiss der Mengung die grössere Rolle, — oder aber:

Man verlegte die grüne Farbenstärkung in die Unterlage und überginge sie mit Hellblau in Medienschicht[1]).

Der Aufmerksame wird sich hiernach selbst weiter finden können. Zum Ueberfluss wollen wir noch ein Beispiel anführen, in dem herscheinendes und fliehendes Medienlicht sich flunkernd zu Violet mischen.

Trunkenes Violet.

Naturvorbild: Eine Cumuluswolke lagert am westlichen Abendhimmel der Sonne vor. Ihre Ränder sind glühend orange, ihre dickeren Partien durchleuchtet tiefroth. Auf einzelnen verdunkelnden Flocken zeigt sich blauender Medienschein, von dem Blaureflex des östlichen Himmels beeinflusst.

Nachahmung: Das ganze Bild der Wolke wird scharf mit Hochweissgelb angelegt; auf dem Trocknen werden die Ränder mit Chromorange allein lasirt, für das Roth wird dem Chromorange rother Lack zugemischt, die Schicht verdickend.

---

1) Aehnlich bei Tizian, die Grazien in Gallerie Borghese, wo das Medienblau des Horizonts warm gebrochen ist durch rosenrothe Unterlegung. Ebendaselbst, Bonifazio, der verlorene Sohn, der ganze Himmel braun unterlegt, die Wolkenformen, gleich braun in braun durchmodellirt, in einem Mittelton, der etwas dunkler ist, als die kommenden Medienschichten werden sollten.

Auf dem Trocknen werden die dunklen Flocken mit Ultramarin energisch auflasirt. Dann, wenn auch dieses getrocknet ist, wird eine Medienschicht von hellem Blaugrau über die dunklen Flocken hinüber geflunkert. Das aus den Zwischenräumen herscheinende Intensivroth und das Medienblau zusammen ahmen vortrefflich das trunkene Violet nach, in welchem Durchleuchtet- und Beleuchtetsein zusammen sprechen, ohne dass die Schönheit der Farbe verliert.

Allereinfachstes Naturproblem Dämmerungshimmel ohne heftige Farbe.

Wird das Naturproblem dergestalt einfach, wie z. B. in einem dunklen Dämmerungshimmel, dass kaum noch Farbe, sondern nur noch Lichtschein zur Geltung kommt, so unterlegt man den ganzen Himmel mit dunklem Lasurbraun und kann nun auf demselben eine schwache, die Lichtfarbe zeigende Abtönung aus Schwarz + Weiss im Zenith und aus Lichtocker + Weiss in der Lichtpartie, einzig und allein durch Verminderung oder Verdickung der Schichten des Auftrags herstellen. Nachher lasirt man das Ganze sanft farbeverstärkend oben und unten mit geringem Blau, in der Lichtpartie mit Lichtocker. Es erzielt dieses einfache Verfahren ein eignes räthselhaftes Dämmerlicht. Besser wird sich ein Hintergrund für warme, hervortretende Localfarben nicht herstellen lassen, als auf solche oder ähnliche Weise.

Für die Mischung zweier Medienfarben und die Einmischung der Lichtfarbe in das Medienblau wäre das Gesagte genügend. Es wiederholt sich, dass man entweder die Farbenstärkung in den Grund legen kann, oder dass man das Blauen der Lichtfarbe durch die Dunkelheit oder die Gegensatzfarbe des Grundes veranlasst.

Medien des Mittelgrundes mit Einsprache der körperlichen Localfarben.

Ganz dasselbe ist verwendbar, wenn die Localfarbe eines Körpers in den vorlagernden Medien noch zur Geltung kommt, wie im Mittelgrunde der Landschaft. Man unterlegt die dunklen Schatten und Farben voll localfarbig und haucht nur dünnes Medienblau, respective Lichtfarbe darüber. Fiele diese Schicht zu neutral aus, so würde man sie mit schwacher Localfarbe auf's Neue lasiren. Wäre sie zu stark localfarbig und doch zu hell, um nochmals mit Medienschicht übergangen

werden zu können, so verdunkelt und schwächt man die Localfarbe mit Blaupigmentlasur oder mit einer neutralisirenden Lasur.

Da alle unsere Deckfarben und Halbdeckfarben Trübungen enthalten, so kann man aber auch das Medienblau in die Localfarbe legen. Man unterlegt dann genügend dunkel oder neutralisirend und malt die Farbe des Gegenstandes in Medienschicht auf. So nützt man hier gerade das aus, was wir bei den einfarbigen Modellirungen zu vermeiden suchen.

Bemerkung. Es ist im Allgemeinen ziemlich einerlei, ob man das Blau der Medien in der Decke verstärkt, oder ob man die Unterlage so anfertigt, dass die Licht- oder Localfarbe, welche in Medienblau gebrochen erscheinen soll, blauend darauf hervorkommt. Nur das Eine ist zu bemerken, dass, sowie die obere Schicht etwas zu hoch wird, das Medienblau verschwindet. Wird somit das Blauen einer localfarbigen Decke überlassen, so ist hier der Schaden grösser. Denn eine durch Blaupigment verstärkte Decke von Medien über dunkler Localfarbe kann höchstens zu hell werden, blau muss sie aber wenigstens bleiben. So ist denn der naturgemässeste Weg auch hier der sicherste.

Luftperspective eines ganzen Bildes. Wer nur einige Uebung hat, wird die Luftperspective eines ganzen Bildes so anfertigen können, dass er zuerst alle Localfarben in der Ferne und in der Nähe deutlich hinmalt, und das Entfernte dann mit Medienschicht von Beleuchtungsfarbe abtönt. Es wird dieses von grossem Nutzen für den Hauptmotor der Deutlichkeit im Bilde, für die Localfarbigkeit, werden [1]).

Lichtglanz, Blendung. Verbreitete Nebelschichten, Lichtglanz, Lichtüberstrahlung und Blendung gehören alle in dieses Bereich der Darstellungsart. Soll z. B. ein dunkler Gegenstand von Licht überstrahlt

---

[1]) Moderne freilich legen hierauf wenig Gewicht. Farbe von Licht und Schatten fallen bei ihnen in der Regel auseinander. Sollten sie etwa gar aus der Noth eine Tugend machen und deshalb immer so fremdfarbige Schatten der Luftperspective wählen, weil sie nicht wissen, wie man localfarbig bleibende Schatten entfernter Gegenstände malt?

werden, so malt man ihn sauber und exact hin und überschimmert seine Ränder mit der Farbe des Blendungslichtes[1]).

Durchscheinen der Haut, Blau des Auges, Schein im Wasser.

Das zarte Blau durch die Haut scheinender Adern, der blaue Schein des Auges, alles dieses wird man, wenn man es mit Medienschichten darstellt, zuvor um die zugrundliegende Farbe befragen.

So auch wird man im Lichtschein und in der Spiegelung im Wasser die richtige Farbe von selbst entstehen lassen, indem man die Farbe des Grundes, die Localfarbe des Wassers und schliesslich die des Lichtes, welche den Schein veranlasst, systematisch eine über die andere aufträgt.

Wohl kann man sagen, dass das Rationelle, das nach den Ursachen Fragende, was in solchem Verfahren liegt, Beruhigung und wachsende Sicherheit des Malers in sich schliesse.

Bei den vor- und zurücktretenden Farben werden wir auf die Hilfe der blauenden Medien zurückkommen.

§ 7.

Die trüben Medien auf heller Unterlage.

Der stärkere Lichtreflector als Unterlage.

Wir haben bisher die Aufhellung dunklerer Unterlagen durch hellere Decken im Auge gehabt; es soll nun ein schwacher Lichtreflector einen andern stärkeren Reflector zur Unterlage bekommen. Dieses bedeutet also Verdunkelung von oben her, oder aber Aufhellung der Oberfläche vom Grunde her.

Weisse Tafel.

Wir fertigen uns eine möglichst weisse und wohl geglättete Tafel an, im Gegensatz zu der bisherigen schwarzen. Sie wird sich als Farbe zu allen darauf getragenen Pigmenten neutral verhalten, indem Weiss alle mit ihm gemischten Farben wohl aufhellt, aber nicht aus ihrer Farbenart herausmischt.

Streichen wir auf diese weisse Tafel eine sehr dünne Schicht von Weisspigment, so sehen wir nicht etwa die getroffene Stelle der Tafel noch heller werden, sondern vielmehr

---

[1]) Und man hat dann nicht nöthig, des flimmernden Effects halber den Contour schlecht und undeutlich zu zeichnen.

Naturerscheinung. in eigenthümlicher Weise verdunkelt. Die Erscheinung hat Verwandtschaft mit der Farbe eines Rauches oder Staubes, welcher in dünner Schicht vor einer hellen Wand aufsteigt.

Grad der Verdunkelung. Die allerdünnsten Schichten der Weissdecke zeigen gelblichen Schein, die etwas dickeren röthlichen, noch eine Kleinigkeit höhere schmutzigbräunlichen. Will man wieder zu dem reinen Weiss des Grundes hinan, so muss man das Weiss sehr hoch auftragen. Der Charakter der Trübung ist kein angenehmer für das Schönheitsgefühl. Nur in der allerdünnsten, gelblichen Schicht ist er weniger unangenehm [1]). Aber das Röthlich und Bräunlich haben ein zweifelhaftes, schwankendes Ansehen. In der Vorbemerkung zu diesen Paragraphen haben wir auch schon gesehen, woher dies kommt. Es kämpft das schwache Weiss der Decke, — aber nicht recht als Weiss zur Geltung kommend, — mit dem Licht des Grundes, welches gelbe und rothe Strahlen zu uns senden würde, wenn es heller und kräftiger wäre, im Vergleich zu den für seine Kraft zu mächtigen verdunkelnden trübenden Medien der Decke.

Das Analoge tritt jedesmal ein, wenn wir über eine volldeckende Schicht heller Deckfarbe eine schwache derselben Deckfarbe ziehen.

Auf helldeckendem Neapelgelb erscheint eine schwache Schicht derselben Farbe nicht heller gelb, sondern dunkler gelblich, röthlich, bräunlich. Auf hell deckendem Blau wird eine schwache Schicht des nämlichen Deckblaues entweder in's Schmutziggrünliche, oder in's Schmutzigvioletliche gezogen.

Hellgelbe Deck- und Halbdeck-Pigmente, oder hellrothe, welche in's Gelbe stechen, werden in dünner Schicht auf weisser Unterlage nicht unangenehm. Das Gelb wird in ihnen erhöht. Sie bekommen erst in etwas dickerem Auftrag, wenn

---

1) In der allerdünnsten Schicht ist das angenehmere Gelblich schon von dem Gelb des Oels etwas unterstützt. Will man die röthliche Schicht weniger unangenehm machen, so muss man dem Weiss etwas Rothpigment zumengen.

sie sich ihrer vollen Deckfarbenschicht nähern[1]), jenen hässlichen rauchigbraunen Russcharakter.

Violetroth (auch sehr durchsichtiges) ist in dünner Schicht hässlich schmutzig von Farbe, — das in ihm enthaltene Violet wird durch die gelbliche Mediennüance in's Schmutziggrau (sich löschende Strahlen: Gelb, Roth, Blau) gezogen.

Ebenso violetliches Blau in dünnster Schicht auf Weiss in's schmutzige Schwärzlich-Grün. So z. B. der Ultramarin.

Dagegen giebt dünne Schicht von grünlichem Halbtransparent- oder Transparent-Blau (Mineralblau) auf weissem Grund ein angenehmes blasses Grünlichblau[2]).

Scharlachroth und Violetrothpigment zeigen ein schönes warmes Feuer erst, wenn sie in etwas dickerer Schicht auf weisse Unterlage zu stehen kommen. Dann erst unterstützt sie der weisse Grund durch das Roth, das er in den jetzt dicker gelagerten Medien des Pigments hervorruft.

So ist es auch mit Ultramarin, dessen röthliches Blau hier nicht irritirt wird, während grünliches Mineralblau in der etwas dickeren Schicht durch den feindlichen rothen Schimmer beschmutzt erscheint[3]).

Transparente Grün sind in der dünnen Schicht gelblichen Scheins schöner, als in der ein wenig dickeren der rothen Medienfarbe.

Blauschwarz ist sehr hässlich in den dünnen, gelblich und röthlich beschmutzten Schichten.

Braunschwarz dagegen hat in dünnster Schicht schönes mildes Gelb, in etwas dickerer wird es zu Rothbraun.

---

[1]) Bergzinnober, wenn er schön fein ist, hat in dünnster Schicht auf Weiss angenehmstes Blassorange. Erst, wo er dicker geschichtet liegt, scheint der weisse Grund beschmutzend braun durch ihn hindurch. Sehr schönen Verlauf von Gelb zu Rothgelb zeigt das dunkle Rauschgelb.

[2]) Der gelbliche Schein im Cyanblau wird gleichfalls schon von dem Oelgehalt der dünnsten Schicht unterstützt.

[3]) Dieses beschmutzte Aussehen der etwas höheren Schicht von Cyanblau beweist, dass es sich auch in dem Grünlich der etwas dünneren Schicht nicht etwa nur um den gelblich färbenden Oelgehalt handelt.

Jede Deckfarbe erreicht in dicker Schicht wieder den Reflexionsgrad ihrer eignen, mit weisslichem Tageslicht gemischten Farbe.

Jede durchsichtige Farbe erreicht bei zunehmender Schichtendecke einen höchsten Grad der Farbenschönheit, in welchem der Einfluss des hellen Grundes auf die trübenden Medien überwunden ist. Geht das transparente Pigment über diesen Grad der Schichtendicke hinaus und wird dunkler, so dass der Grund gar nicht mehr wirkt, so beginnen die von vorn beleuchteten bläulich wirkenden Medien wieder ihr Spiel. Daher die durchsichtigen Gelb und Gelbroth, welche nach der Seite der dünnen Schichtung hin längere, angenehme und brillante Nüancirungsscalen zeigten, nach der Seite der Dunkelheit zu an Schönheit verlieren, die Violetroth und alle nach Blau gerichteten durchsichtigen Farben hingegen in dunklerer Schicht sich längere Zeit in ihrer Schönheit aufrecht erhalten.

Farbenstreifen.

Man streiche, wie auf der schwarzen Tafel, nun auch auf der weissen alle Pigmente in von dickster zu dünnster Schicht verlaufenden Streifen auf und orientire sich über die warmen Farbenerscheinungen trübender Medien auf hellem Grund, die, im Gegensatz zu den im vorigen Abschnitt betrachteten blauenden auf dunkler Unterlage, in unsern Pigmenten hervorkommen. So wird man sich am besten über die farbeverändernden Störungen unterrichten, welche diese warmen Medientöne in den Farben der kalten Richtung hervorrufen müssen.

Vergleichen wir, was diesen localfarbestörenden Einfluss anlangt, die schwarze mit der weissen Tafel, so sehen wir, dass sich beide zu einander gerade umgekehrt verhalten. Auf der schwarzen Tafel waren die dünnen Schichten der gelben Richtung gestört und die dünnen der blauen unterstützt, auf der weissen sind die dünnsten Schichten der gelben Richtung unterstützt und die dünnen der blauen gestört.

Der Charakter des innerlichen Durchleuchtetseins in

Die russige Farbe, welche Staub oder dichter Rauch zeigen, wenn sie vor einer hinter ihnen befindlichen Helligkeit aufqualmen, können wir passend mit Medienschicht von Deck-

farbe über hellem Grund nachahmen. Wollen wir aber die farbigen Glanzerscheinungen des Himmels schildern, so müssen wir unsere durchsichtigsten Pigmente, in dünnen Schichten auf hellstem Grunde auflasirt, in Anwendung bringen. Diese werden von ihrer Oberfläche so wenig weissliches Tageslicht zurückwerfen, dass nun im Verhältniss hierzu das vom hellen Grund her durch ihre durchsichtige Farbenschicht zurückgebrochene Licht als das alleinige erleuchtende angesehen werden kann. Und hierdurch werden sie nun thatsächlich das Ansehen eines innerlichen Leuchtens bekommen, das in seiner Entstehungsweise Verwandtschaft mit dem Leuchten der glänzenden Lufterscheinungen hat, bei welchen wir gleichfalls immer helles Licht durch ein durchleuchtetes Medium hin erblicken. Und obgleich sie an Leuchtkraft gegen ihr Vorbild weit zurückstehen, so werden sie sich doch mit derselben gegen schon sehr helle Opakpigmente unserer Palette behaupten, so lange wir nur nicht die Thorheit begehen, diese in ihrer höchsten Reflexionskraft, d. h. sehr hoch geschichtet, mit ihnen zu unmittelbarem Vergleich zu stellen. Sobald dieses geschieht, oder sobald nun gar das Weiss des Grundes selbst irgendwo zu Tage liegt, ist es allerdings mit dem Anschein des Selbstleuchtens vorüber und wir erkennen an, dass wir mittelst der leichten Lasur die höheren Reflectoren vielmehr bedeutend verdunkelt haben.

dünnen Lasurschichten über hellem Lichtreflector.

Mit andern Worten heisst dieses Folgendes:

Da unser Ausdrucksmittel für Selbstleuchtendes thatsächlich unser höchstes Licht nicht ist, im Bilde aber als solches aufrecht gehalten werden muss, so werden Bilder, in denen es vorkommt, in ihren höchsten Lichtern etwas dunkler ausfallen, als solche, in welchen wir nur mässig Beleuchtetes darstellen. Denn in diesen dürfen wir für die höchsten Lichter unsere deckendsten Lichtreflectoren unverdunkelt anwenden.

Geringerer Lichtumfang der Bilder, in welchen Selbstleuchtendes vorkommt.

In der Praxis wird sich aber zeigen, dass geringere Helligkeit der höchsten Lichtcharaktere im Bild nicht auch nothwendigerweise geringere Helligkeit und Farbigkeit der ganzen Bildfläche im Gefolge haben müsse.

Gegensatz eignen Leuchtens und schwer körperlichen Schattens. Lichtstrahlung und Lichthemmniss.

Legen wir über weissen Grund eine so dünne Schicht sehr durchsichtiger Lasurfarbe, dass dieselbe noch nicht den höchsten Intensivcharakter des Pigments ausdrückt! Dann — auf dem Trocknen — tragen wir auf einem Stück dieser zartfarbigen und innerlich durchleuchteten Fläche eine Opakfarbe halbdeckend auf. Wenn wir das Ganze aus einiger Entfernung betrachten, so wird die halbe Deckfarbe schattig und dunkel, wie ein schwerer, dem vom Grund herkommenden Lichte Hemmniss entgegensetzender Opakkörper auf der leuchtenden Umgebung dastehen. In noch verstärktem Maasse wird sie dieses Ansehen bekommen, wenn sie zuvor mit dunkler, Licht in den Grund hinein absorbirender Lasurfarbe unterlegt wurde.

Reines Weiss als schattige Localfarbe schwerer Körperlichkeit.

Sagen wir z. B., ein glänzender, stark blauer Luftstreif sei gemalt worden mittelst volltransparenter Lasur von Cobalt über weissem Grund. Auf ihn wollen wir ein Haus malen, das auf dem glänzenden Blau opakfarbig und schwerkörperlich aussehen soll. Wir unterlegen das Haus zunächst in seinen Hauptformen mit klarem, dunklem Schwarzbraun. Nachdem diese Unterlegung getrocknet ist, geben wir die Localfarbe des Hauses — sagen wir, sie sei weiss — mit reinem Weisspigment darüber. Wir können die Schicht von Weiss schon ziemlich hoch treiben. Sobald wir zurücktreten, wird sie vollkommen deutlich als weisse Localfarbe auf dem glänzenden Himmelblau stehen, aber weit dunkler und lichtärmer, als dieses. Sie wird wie ein Schatten von Opakweiss aussehen, wenn sie sehr dünn aufgetragen ist. Auch ein mit Roth- oder Gelbmengung gewärmtes Licht auf dem weissen Hause wird gegen den innerlich leuchtenden Himmel immer wie ein schwacher Lichtschein dastehen, der über einen an sich finstern materiellen Opakkörper ausgegossen ist.

Was schon mit dem reinen Weiss der Fall war, wird noch vielmehr mit dunkleren Deckfarben der Fall sein, oder mit dunkleren Deckfarbenmengungen. Es braucht, wie wir von den einfarbigen Modellirungen auf dunklem Grund her wissen, die Unterlage nicht einmal so gar dunkel zu sein,

um die darübergelegte halbe Deckschicht in's Beschattete ihres Localfarbencharakters zu ziehen.

So verfahre man also im Bilde folgendermassen. Den durchleuchteten Himmel lasirt man auf reines Weiss. Alles Schwerkörperliche unterlegt man in einem transparenten, aber dunkleren Ton, als der Himmel ist, und giebt nun über diesen Lasurgrund die Localfarben aller Opakkörper, unvermischt und ohne weitere verdunkelnde Mengung, in halbdeckenden Schichten hin. Alle werden körperlich und dunkel genug auf dem durchleuchteten Himmel stehen, und werden zugleich von einer Deutlichkeit und Wahrheit sein, welche dem ganzen Bilde Tageshelligkeit verleiht. Auf's Leichteste und Wahrste wird man jeden Körper in seiner Localfarbe modelliren können, nur darf kein Lichtcharakter so hoch gedeckt werden, dass er die Helligkeit des Himmels schlägt.

Verbreitete Tageshelligkeit durch Localfarbendeutlichkeit des Körperlichen erzielt.

In dem Naturvorbilde werden die Farben des Himmels von mächtigem Licht durchleuchtet, die Localfarben der Opakkörper aber von schwächerem Reflex beleuchtet. Da unsere halbdeckenden Opaktöne auf dem unter ihrer Schicht befindlichen Absorbenten weit schlechtere Reflectoren sind, als das volle Weiss unter der leichten Lasurdecke noch zu sein vermag, so haben wir auch im Bilde in der That weniger Tageslicht in ihnen aufgefangen, als von dem weissen Grund her zu uns hervorscheint. Dazu ist ihr Licht oberflächliches, das des Himmels inneres, und die Naturerscheinung also in ihren Verhältnissen und Gegensätzen — wiewohl in kleinem Maassstabe — treffend nachgeahmt.

Durchleuchtet und Beleuchtet.

Naturvorbild: Durchleuchteter Himmel. Schattenseite des Opakkörpers, uns zugekehrt, wird von schwachem Reflexlicht localfarbendeutlich beleuchtet.

Auch die leiseste Klarlasur auf weisser Unterlage zeigt mit hoher Deutlichkeit ihre Farbe, sie wird schönfarbig. Dieses ist nun gerade das Auszeichnende der natürlichen Himmelsfarben, sie sind, noch in den allerzärtesten Tinten, schönfarbig, gegenüber den Farben der schweren Körper. Auch die stoffliche Leichtigkeit der Himmelsfarben ahmen die zarten durchleuchteten Lasurschichten glücklich nach; wären sie schwerstofflich, so könnte sie das Licht nicht durchdringen.

Blasslasur auf Weiss zeigt deutlicher Farbe, als gleichhelle Deckfarbenmischung.

Stoffliche Leichtigkeit.

Will man ein blasses, zartes Lasurblau, -Gelb oder -Roth mit Deckfarbe nachmischen, so muss man, um die Farbendeutlichkeit zu erreichen, weit dunkler gehen, als die Lasurfarbe ist. Mengung eines Pigmentes mit Weiss muss immer viel farbloser ausfallen, als die gleich helle Mischung, die aus Lasur über Weiss entsteht, weil auf der Mengungsoberfläche das Tageslicht weisslich färbenden Antheil nimmt; aus der Oberfläche der Lasurschicht aber ist dieses Weiss verbannt. So bleibt dem Maler, der die deutlichfarbigen Töne des durchleuchteten Himmels aus Deckfarbe malen will, nichts übrig, als weit dunkler zu malen, als wir. Er opfert der Farbe sein Licht, oder thut er das Umgekehrte, so wird seine Malerei blass gegen die unsrige, — wie denn auch in der That moderne Lüfte gegen die auf alten Bildern gemalten immer entweder trüb und lichtlos, oder zu blass sind.

Aber der Hauptfehler derer, welche die Oelfarbe nur als Deckfarbe gebrauchen, ist, dass sie sich — und mögen sie ihre Himmel auch noch so blassfarbig malen — um die Unterscheidung der leichtstofflichen Luft von der schweren Erde bringen und um die Unterscheidung des Himmelslichtes vom Beleuchteten oder gar Beschatteten. Daher malen alle modernen Deckfarbenmaler die Schatten schwer und schwarz. Sie können den Unterschied derselben vom Licht nur durch Dunkelheit und Farblosigkeit hervorbringen, und somit werden ihre Bilder selbst nothwendig dunkler ausfallen, als die unsrigen, in welchen doch, um das Selbstleuchten zu charakterisiren, die höchsten Lichtcharaktere der Palette geopfert werden müssen. Umsomehr sollten Jene vermeiden, Sonnenschein zu malen und sich vielmehr an dem einfachen Lichte genügen lassen, welches die alten Temperamaler schilderten, und welches zu malen die grossen Meister der van Eyck'schen Nachfolge fortfuhren, obgleich sie ihre Himmel nun mit innerem Glanz zu erfüllen vermochten.

Zartheit der Uebergänge.

Es bedarf nur eines Blickes auf die Streifen unserer weissen Tafel, um uns einsehen zu lassen, dass für die Hervorbringung continuirlicher und verschmolzenster Abschattirungen hier die nämliche Leichtigkeit besteht, als in der

Technik des Lichthöhens. Ein neuer Vortheil für die Nachahmung der zarten Uebergänge, welche die farbigen Zonen des Himmels zeigen, und welche in Deckfarbentechnik in ihrem Reichthum und in ihrer Sanftheit nachzuahmen, geradezu unmöglich ist.

Manipulation dünner Lasur über hell.

Ehe man die Lasurschichten auf den hellen Grund aufträgt, sei dieser so gut, als nur immer möglich ist, geglättet und von jeder Unsauberkeit gereinigt. Er sei mittelst eines Minimums von Petroleum angefeuchtet und auf diese Weise von ausgeschwitztem Fette befreit. Diese Procedur führt einen doppelten Vortheil mit sich. Die Lasur wird gut fliessen und wird nicht zu rasch trocknen. Auch den Lasurmischungen sei durch etwas Petroleumfirniss Geschmeidigkeit verliehen; die Pigmente können nicht fein genug verrieben sein. Die Substanz der Lasur sei nicht im Mindesten fliessend, der Pinsel vollhaarig und nicht zu hart.

Scala einer Farbe.

Blau mit grünlichem Uebergang.

Am Leichtesten ist die Manipulation natürlich dann, wenn sich der zu malende Himmel in einer Farbe abtönt. Wir sagen, er sei von einem Blau, dessen grünlicher Uebergang zwischen Zenith und Horizont dem Blau sehr verwandt bleibt. Man nimmt hierzu ein Grünlichblau und trägt es, beim Horizont mit dünner Schicht beginnend, auf. Wo die Schicht sehr dünn ist, wird ihr Grün schon genügen, einfach durch das Herwirken des Grundes. Wäre es gelblicher verlangt, als das einfache Blaupigment es hergiebt, so mischt man diesem farbeverstärkend ein Transparentgrün zu. Mit allmählich sich verdickender Schicht geht man nach dem Zenith hinauf und, hier angelangt, darf die Farbe schon nahezu in vollem Intensivcharakter zu stehen kommen.

Blau mit röthlichem Ablauf.

Röthlicher Cobalt oder Ultramarin würde den hier gewollten grünlichen Uebergang nicht leisten, wie ein Blick auf die Farbentafel lehrt. In der Zone, in welcher Grün verlangt wäre, würde dagegen ein rosiger Schein hervortreten. Wäre also rosiger Uebergang verlangt und der gewählte Ultramarin nicht roth genug, so würde man der rosigen Medienschicht mit etwas transparentem Violet zu Hilfe kommen. Dieser

rosige Medienton ist aber dicker zu schichten, als der grüne [1]).

Gelb und Gelbroth.

Noch leichter fertigt sich eine Himmelsabtönung an, die sich in Gelb und Gelbroth bewegt. Wir wissen, dass die gelben und gelbrothen Pigmente schönere und längere Scalen auf der Seite der Schichtendünne oder Helligkeit haben, als die blauen, welche auf der Seite der Dunkelheit die vollkommneren sind, daher man in gelben und gelbrothen Lasurabtönungen weit hellere Effecte erzielt, als in blauen, die man besser etwas vollfarbiger nimmt.

Aus in Vollschicht schon sehr dunklem Transparentgelb oder Gelbroth stellt man ohne alle Schwierigkeit die verschmolzenste Abendluft her, vom hellsten Blassgelb und Röthlichgelb durch gesättigtes Hochgelb zu Dunkelorange hin. Die Medienwirkung ist überall die richtig nachhelfende. Dünnster Schicht von Gelbrothpigment verhilft sie zu gelbem, hoher Schicht von Hochgelbpigment zu rothem Schein.

Grünlasur.

Schönsten gelblichgrünen Ablauf erzeugt man mit Transparentgrün. Leider besitzen wir aber keine haltbaren transparenten Gelbgrünpigmente. In der Regel giebt es kein anderes Auskunftsmittel, als die Unterlegung der Grünzone, wenn sie heftig gelbgrün werden soll, mit Hellgelb.

Mengungsmischung transparenter Componenten; Mischfarben übereinander lagernder Transparentschichten auf Weiss.

Trägt man zwei Transparentpigmente in dünner Schicht auf weissem Grunde eines über das andere, so geben sie natürlich gerade so gut Mischfarben, als wenn man sie zusammenmengte. In vielen Fällen kann die sofortige Mengung handlicher sein, dann nämlich, wenn es sich um einfarbige Flächen von der Farbe der Mengung handelt. Bei solchen Mengungen ist die Zusammenverreibung der Componenten noch unerlässlicher, als bei Deckfarbenmengungen. Die Transparenz und Einfarbigkeit der Mischfarbe gewinnt durch die Innigkeit der Verbindung ausserordentlich. Jede kleinste Ungleichheit der Mischung würde aber durch den hellen Grund lebhaft hervorgehoben werden.

Exactheit.

---

1) Weil sonst der gelbe Medienschein beschmutzend in dem Violetblau auftritt.

Sich löschende Farben.

Jede Mischfarbe wird getrübt, wenn einer ihrer Componenten Farbtheile enthält, welche mit dem andern Grau oder Schwarz ergeben, und wir erinnern uns, dass die sich zu Schwarz löschenden Strahlen am vollkommensten in Transparentpigmenten auftreten. Wird daher z. B. Mischung aus transparentem Roth und Grün in durchsichtiger Schicht von einem weissen Grunde aufgehellt, so entsteht Grau, in welches in gewisser Schichtendicke der gelbliche und röthliche Medienschein mit einsprechen werden. Daher wird violetlicher Ultramarin mit transparentem Gelb zusammen ein schlechtes Grün mischen; das im Ultramarin enthaltene Roth wirkt schwärzend für das grüne Mischungsresultat. Ebenso ergeben grünliches Mineralblau und rother Lack kein brillantes Violet etc. Will man schönes Grün erzeugen, so darf das Gelb und das Blau kein Roth enthalten, und schönes Violet entsteht aus Roth, das kein Gelb und aus Blau, das kein Grün enthält. Dies ist an dieser Stelle, wo von dünnen Lasurschichten die Rede ist, in welchen auch noch die gelblichen und röthlichen Medienfarben mit zu Worte kommen, doppelt beherzigenswerth.

Mischtöne aus übereinanderliegenden Farbenschichten einer Richtung.

Soll aus einer Farbe in eine andere hinübergegangen werden und in der Mitte beider ein Mischton entstehen, so ist es bequemer, diesen Mischton, statt aus Mengung, aus übereinanderliegenden Schichten zu machen. Nehmen wir zuerst verwandte Farbenrichtung der Mischungscomponenten vor und solche, die in diesen dünnen Schichten am meisten von der wärmenden Medienfärbung unterstützt wird, also Gelb und Roth.

Uebergang von Gelb in Roth, der helle Componente wird zuerst gelegt.

Soll durchleuchtetes Gelb allmählich in durchleuchtetes Roth übergehen, so werde nur kein grünlichgelbes Pigment zum Gelb gewählt, und das Roth sei kein Violetroth. Reines Gelb und von Blau freies Roth werden sich vortrefflich in einander abtönen. Man legt, da das Ganze durchleuchtet sein soll, den hellen, das Weiss am wenigsten verdunkelnden Ton zuerst, also das Gelb, und tuscht es bis zu der gewollten Schichtenkraft allmählich hinauf. Dann führt man das dunklere Roth, auf der Kraftschicht von Gelb mit dünner Lasur beginnend, gleichfalls zu seiner Kraftschicht. Man wird keine zarter sich

heraufbildende und keine umfangreichere Abtönung von hellstem Gelb zu kraftvollem Roth wünschen können.

Durch Lackroth zu Blau.

Soll das Gelbroth nun zu Lackroth weiter gesteigert werden, so geht man, ganz analog dem Vorigen, auf der Kraftschicht des Gelbrothes mit Lackroth vorwärts. Auf dessen Kraftschicht kann man dann wieder ebenso mit Violetroth weiter gehen und von dem Violetroth schliesslich ohne Fehler der Uebergänge, immer in analoger Weise weitertuschend, bis zu vollem dunklem Violetblau gelangen.

Soll in den Uebergängen kein Hochgelb vorkommen, so legt man nur blasse Gelbschicht und beginnt sogleich auf ihr mit blasser Schicht von Gelbroth bis zur gewollten Kraft weiterzutuschen. — Immer aber stehe das hellere Pigment, also das Gelb, zu unterst, so wird es zum Durchleuchten beitragen.

Aus Roth durch Violet in Blau.

Oder man will aus Rosenroth durch violeten Uebergang hin zu Blau gelangen. Grundlage: helltransparentes Rosenroth, allmählich sich steigernd; auf seinem Vollrosenrothcharakter Beginn der dünnen Blauschicht, zuletzt die Kraftschicht von Blau.

Mischung der gelben und blauen Farbenrichtung.

Ebenso wäre es, wenn wir aus Gelb durch Grün in Blau übergingen. Wir legen zuerst die blassgelbe Schicht — deren Pigment aber nur kein Roth enthalte — gehen mit dünnem Blaugrün darüber und haben Gelbgrün. Ueber dem Ende von Gelbgrün tuschen wir das Blaugrün höher bis zu seiner Kraftstelle und von hieraus gelangen wir dann mittelst reinen Blaues, dünn beginnend, bis zum Vollblau.

Gemeinsamer Ton, der Unterlage verdankt; dessen harmonisirende Wirkung bei aufrecht erhaltenen Farbenunterschieden.

Das Ganze wird von gemeinsamem Feuer durchwärmt sein, selbst Blau wird, wie in einem warmen Tone, glühen. Dieses innere Feuer wird alle Farben mit einer höchst harmonischen Tonwirkung verbinden. Jede farbige Zone wird an und für sich eine reiche Abtönungsscala enthalten, alle Farbentöne der ganzen Scala werden aufs allmählichste in einander verschwimmen, wie dieses beim Farbenspiel eines durchleuchteten Abendhimmels in der Natur der Fall ist, und es wird keine Beschmutzung der Uebergänge stattgefunden haben.

Zum dritten Male begegnen wir hier dem Generalton, welcher in den Localfarben entsteht, wenn ein gemeinsamer Grund durch sie herwirkt. Neutrales Schwarz und Grau als Unterlage waren ein alle darüber gelegten Farben in's Kühle ziehender Ton, ohne doch deren Localfarben zu ändern. Braun und Roth als Unterlage waren für warme stumpfe Localfarben ein in's Warme steigerndes Tonelement. Weiss als Untergrund sehen wir nun als das mächtigste und zugleich als das am reinsten wirkende Betonungselement. Es verleiht den darübergelegten Farben innere Wärme und Gluth. Das ist die specifische Einheit des Tones, die Harmonie aller Farben, durch welche sich die Altdeutschen und Altitaliener so hoch auszeichnen[1]). Sie wird der richtigen Benutzung und Schonung des weissen Grundes verdankt. Es ist das hohe Feuer der Schönfarbigkeit, das auf die Farben wie Generalton wirkt, obgleich sie alle an Kraft gesteigert sind.

Der Ton sitzt im Grunde. Die Decke giebt die Localfarbe her.

Dieser Ton kann nicht durch eine warme Lasur von oben her nachgeahmt werden. Moderne, welche dies versuchen, beschmutzen alle Farben der kalten Richtung, löschen die zarten Nüancen aus, und machen das Bild trüber, statt es zu harmonisiren. Der Ton, von dem alle Farben durchdrungen sein sollen, muss unten sitzen. Die obenliegende Farbe giebt die Localfarbe her. Wird ein farbiger Ton obenauf gelegt, so kann dieses nur statthaft sein, wenn man mittelst seiner beabsichtigt, ein von vornher wirkendes Beleuchtungslicht nachzuahmen, das mit seiner Farbe auf den Localfarben deutlich wird.

Ist aber der durch die Helligkeit des Grundes veranlasste Feuerton an solchen Stellen des Bildes, wo hohe Localfarben in deckender Schicht zu stehen kamen, aufgehoben, so kann man ihn hier allerdings, und in voller Uebereinstimmung mit

---

1) Was Göthe als den Goldton der Venetianer bewunderte und ihm nach so viele dilettantische Kunstkenner, ist in der Regel nichts Anderes, als das Werk ungeschickter Retoucheurs, welche ihre falschfarbigen Retouchen unter einem Alles versöhnenden gelben Firniss verschwinden lassen. Der echte Grundton wirkt nicht gelb, sondern alle Farben sind vollkommen klar, feurigschönfarbig.

der Ursache seiner Entstehung im übrigen Bilde, wieder erzeugen, indem man die sehr hohen Lichtreflectoren mit einer dünnen Transparentschicht ihrer eignen Localfarbe überzieht. Häufig genügt auch schon, wenn das Licht blass sein soll, ein gelblicher Firniss an diesen Stellen, schon deshalb, weil derselbe durch seine Lichtabsorption von oben her den entstandenen Fehler verdunkelt. Diese Firnissschicht werde aber niemals so gesteigert, dass sie über die wärmende Wirkung eines trüben Mediums hinausgeht und dann das localfarbige Gelb in ihr zur Kraft kommt.

Mischung aus transparenter Ueberlage über farbigen Deckfarbenreflector.

Farbenmischungen entstehen natürlich auch dann, wenn man eine Transparentfarbe über eine Deckfarbe legt. Die unterliegende Deckfarbe ist dann immer der Lichtreflector. Ist sie also sehr hell, so wird sie sich an durchleuchtender Kraft dem weissen Grund nähern. — Nur enthalte sie, wenn man dies von ihr erwartet, kein für den Lasurüberzug farbelöschendes Element. — Je heller, also blassfarbiger der zu Grunde gelegte deckfarbige Reflector ist, mit um so höherer Schicht von Lasur kann man ihn überziehen, ehe die Mischfarbe das innere Leuchten einbüsst. Je starkfarbiger, also auch dunkler dagegen der Lichtreflector ist, um so dünnerer Lasurschicht bedarf es, den geschwächten unwirksam zu machen.

Von den beiden Fällen dieser Alternative hängt es nun auch ab, welche Farbe am meisten als Mischungscomponent in das Mischungsresultat hineinsprechen wird. Ist die Unterlegung blassfarbiger, so wird der obenliegende Mischungscomponent bei mässiger Schichtendicke schon mit seiner Farbe die Oberhand haben. Ist sie starkfarbiger, so wird sie selbst als Farbe der stärker wirkende Mischungscomponent sein, aber nicht mehr ein so gut durchleuchtender Reflector für das Mischungsresultat.

Es ist ein grosser Unterschied, ob man ein Lackroth mit Mengung von vielem Weiss + Zinnober unterlegt, oder mit solcher aus vielem Zinnober + wenigem Weiss. Im ersteren Falle wird die Lacklasurschicht nicht nur bis zu grösserer Dicke innerlich leuchtend bleiben, sondern sie wird auch schon bei mässiger Schicht mit ihrer Farbe vorherrschen. Unterlegen

wir dagegen mit vielem Zinnober + wenigem Weiss, so werden wir, erstens, gar keinen so hellen Ton mit dünner Lackschicht erreichen können, als im ersten Falle, sodann aber wird auch bei gleich dunklen Tönen beider Fälle in der zweiten Mischung das innere Leuchten der Lackschicht nicht so stark sein. Dagegen wird die Farbe unter grösserer Herrschaft des Zinnobers ein stärkeres und materielleres Roth werden. Bis aber die Lackschicht mit ihrer Farbe über das untenliegende Zinnoberroth in die Oberhand kommt, wird sie schon sehr dunkel werden müssen.

Selbst wenn man die Unterlage aus Weiss und Lack machte und einmal viel Weiss, das zweite Mal viel Lack in die Unterlegungsmengung thäte, so würde man, beide mit ganz demselben Lack lasirend, bemerken, dass im ersten Beispiel bis zu weit höheren Graden der Dunkelheit inneres Leuchten in der intensiven Lacklasur bemerklich bliebe, als auf der dunkleren Unterlage. Farbenintensität aber würde man mit weit dünnerer Lacklasur auf der zweiten, an sich schon lackfarbigeren Unterlage erhalten.

So wird auch Orange leichter bis zu grösseren Graden seiner Verdunkelung nach Roth hin innerlich leuchtend erhalten, wenn man es helldeckgelb unterlegt und dann dieses mit Lasurroth übergeht. Unterlegt man helldeckroth und lasirt den transparentgelben Componenten darüber, so bekommt man ein weit weniger leuchtendes Orange, auch wenn die Farbe[1]) länger dem Gelb zugeneigt bleiben sollte, als im ersteren Falle.

Somit kann man also sagen: Je blassfarbiger und heller die Unterlage ist, um so durchleuchtender wirkt sie auf die Ueberlage und auf die entstandene Mischung. Was aber die Farbe der Mischung anlangt, so kommt dann die Lasurfarbe leichter in die Ueberhand.

Umgekehrt: Ist die Unterlage starkfarbig, aber weniger

---

[1]) Wir denken uns, wir nähmen Transparentroth und Transparentgelb und erzeugten einmal die deckendhelle Unterlage aus Weiss + Transparentroth, das andere Mal aus Weiss + Transparentgelb.

hell, so bleibt sie mit ihrer Farbe in der Mischung in der Oberhand, auch noch durch dickere Lasurschicht hindurch, aber sie sorgt weniger für hohe innere Leuchtkraft.

Grün. Für derartige Grünmischung aus Gelb und Blau ist noch etwas anzumerken.

Unterlegt man das beabsichtigte Grün mit sehr hellem Blassgelb, so wird Blaulasur hierüber zuerst Blassgrünlichgelb, dann bei Zunahme der Lasur Kaltblaugrün, aber noch gut innerlich leuchtend.

Legen wir nun aber Helldeckblau zu unterst, so ist das Blau als Farbe zwar auch rasch von der überliegenden Gelblasur besiegt, also leicht in Gelbgrün umgestimmt. Aber das stark in's Gelb fallende wärmere Grün ist nicht so innerlichleuchtend, als das vorige kaltfarbige Blaugrün. Es geht hieraus hervor, dass das Hellblau kein so tauglicher Lichtreflector für Gelbgrün ist, als das Hellgelb für blaugrünes Resultat war, und will man daher sehr starkes und zugleich innerlichleuchtendes Gelbgrün mischen, so unterlege man es mit deckendem Hochgelb und gehe mit dünner Blaulasur darüber. Selbst das bei Verdickung der Blaulasur entstehende Vollgrün wird Dank der hochgelben starkreflectirenden Unterlage noch immer innerlich leuchten.

Lasirt man dagegen starkblaue Unterlage mit Gelb, so kommt, bis dieses Gelb über das Blau so stark wird, dass Gelbgrün entsteht, nur noch ein dunkles Gelbgrün mit körperlichem Positivcharakter heraus, aber kein innerlich leuchtendes [1]).

Violet. Aehnlich verhält sich Violet. Deckende blassrothe Unterlegung erhält Blauviolet (durch Blaulasur über Blassroth erzeugt) länger innerlich leuchtend, als blassblaue Unterlage umgekehrt erzeugtes Rothviolet, d. h. man kann in dickere Schicht von Lasurblau über Hellroth gehen, ohne das innere Leuchten der Blauvioletmischung zu verlieren, als man im umgekehrten Fall im Rothviolet mit Rothlasur über Blau

[1]) Kraftvoll durchleuchtetes Gelbgrün malt man überhaupt besser aus grüner Mengungslasur über helles Deckgelb.

gehen kann[1]). Die erwärmende, innerlich feurige Wirkung der trüben Medien vor Helligkeit wird im ersten Falle durch die warme Farbe der Unterlegung gestützt, im andern durch die kalte geschädigt.

Soll also eine warme Mischfarbe, in die Blau eingeht, erzielt werden, so ist, Deckblau als Untergrund zu wählen, nicht wohlgethan.

Für den Fall, dass man einen innerlich leuchtenden Himmel auf dunklem Leinwandgrund malen will, muss man vor allen Dingen den dunklen Grund vernichten. Man schafft für die kommende Lasur zuerst eine lichtreflectirende Unterlage. Hiebei kann man nun der Abkürzung halber die Abtönungsscala sogleich blassdeckfarbig angeben. Dann sei man aber vorsichtig bei der Wahl der Componenten, die man in die Unterlage verlegt; denn hätte man in dieser blassdeckfarbigen Unterlegung, welche also als möglichst stark durchleuchtender Reflector für die zarten Lasurfarben des Himmels dienen soll, gegen das Vorstehende gefehlt, so würde man sich bei Legung der Lasur sehr über den gehofften Effect getäuscht fühlen[2]). Man wäre gezwungen, um die eintretenden Störungen zu überwinden, weit intensivfarbiger zu gehen, als für die zarten Töne des Himmels wünschenswerth ist.

Anwendung: Man malt auf dunklem Leinwandgrund einen transparenten Himmel und hat denselben hell vorzubereiten.

Die Alten haben im Ganzen lieber sehr bunten Scalen durchleuchteter Himmel, die vom Violet des Horizontes durch Roth, Orange, Gelb, Gelbgrün und Blaugrün zum Blau des Zeniths aufsteigen, entsagt, und haben die Buntheit des Farbenspieles durch das schöne innere Leuchten ersetzt, welches

---

[1]) Will man daher ein stark leuchtendes Rothviolet malen, so thut man besser, man mengt Lasurblau mit viel Lasurroth und trägt diese Mengung auf Hellroth oder Weiss auf.

[2]) Im Körperhaften, wo man, um Intensivfarben zu erhalten, Volllasur anwendet, schaden die oben besprochenen Fehler natürlich wenig, die Volllasur überwindet sie. Aber man malt häufig, auch wo es sich nicht um Leichtkörperliches und Selbstleuchtendes handelt, sondern wo man auch dem Körperlichen glühenden Ton geben will, hohe Lichter heller Opakkörper — z. B. des Fleisches — mit zarter Lasur auf heller Unterlage. Dann sind jene Winke wieder zu beachten.

denn in Abtönungen verwandter Farbenrichtung leichter herzustellen war.

Poussin; Claude le Lorrain.

So sind die Abendhimmel der grossen Landschaftsmaler des Seicento auf den dunklen Leinwandgründen aufgehellt mit einer Unterlegung von viel Weiss + Neapelroth am Horizont, sehr viel Weiss + wenigst Lichtocker in der leuchtenden Glanzstelle, viel Weiss + Lichtocker im gelben und grünlichen Uebergang. Das Zenithblau ist unterlegt mit Weiss + Blauschwarz, oder mit Weiss + Schwarz + Neapelgelb, oder mit grüner Erde + Weiss, oder auch wohl mit Eingehen von etwas Roth in Weiss- + Schwarzmengung. Darüber wurde von oben, vom Zenith her, das Lasurblau gelegt, bis in den grünlichen Uebergang, in diesem aber nur sehr dünn. Oder es wurde auch, ehe man lasirte, die obere grünlichgraue oder röthlichgraue Unterlegung mit Ultramarin + Weiss halbdeckend übergangen, bis an den grünlichen Uebergang hin tuschend. Alsdann kam die folgende Blaulasur schärfer blau hervor.

Von unten auf lasirten sie dann gleichfalls wieder bis an den grünlichen Uebergang mit transparentem Roth und Gelb. Im untern Violetstreif kommt bei Poussin und Claude Lack niemals vor.

Oder durchleuchtete blaue Himmel unterlegte man am Zenith Hellgrau. Dann folgte nach abwärts Weiss + wenig grüner Erde + Neapelgelb; dann Neapelroth oder Zinnober + Weiss, am Horizont die Proportion von Neapelroth etwas vermehrt. Das Ganze wurde mit Blau lasirt und das blaugraue Segment am Horizont mittelst Weiss + Blaugrau, oder Weiss + Beleuchtungsfarbe in Medienschicht luftig gestimmt.

Glühende Abendhimmel sehen wir oft ganz aus Gelbabtönungen gemalt, oder aus Gelbroth und Rosaabtönungen. Die Harmonie und das gleichmässige Durchleuchtetsein waren so leichter herzustellen, und Fehler, d. h. das unerwartete Auftreten zu dunkler Streifen, konnten in der Abtönungsscala nicht leicht vorkommen. Konnte man doch zur ganzen Tönescala der aufhellenden Unterlage oft die gleiche Farbenmischung anwenden. Nach dem Zenith hin, wo dunklere Unterlegung

genügte, bedeckte man den dunklen Leinwandgrund kaum mit blauender Medienschicht der Aufhellungsmengung, nach dem helleren Horizont zu aber ging man einfach in deckendere Schicht der gleichen Mengung über. So schuf man aus ein und derselben Farbe eine vortheilhafte Unterlage für das Zenithblau und für das warme Horizontlicht zugleich. Welche Schwierigkeiten für die kommende Lasur sollten auf so harmonisch in einander verfliessender Unterlage noch erwachsen, welche überdies auch noch in der dicken Schicht ein besserer und in der dünnen ein schwächerer Reflector war, so dass die Lasur sogar ihre Abtönung aus Hell in Dunkel vorfand, fast ohne dass es in ihrer eigenen Schicht noch der Variation des Auftrages bedurft hätte.

Regel der Unterlegung zarter Lasurzonen des Himmels.

Sagen wir, allgemeine Regel für die Unterlegung innerlich durchleuchteter Himmelsfarben sei, dass alle Lasuren, warme sowohl als kaltfarbige, sehr hell und blassfarbig unterlegt seien. Und jedenfalls unterlege man die kalten Töne gleichfalls eher hellwarm, als, umgekehrt, die warmen zu kalt[1]). Man halte immer vor Augen, dass die obenliegende Lasur mit ihrer Localfarbe in der Oberhand und durchleuchtet sein soll; also sei ihre Unterlage, erstens, nicht starkfarbig, zweitens, gut lichtreflectirend. Wird ein zartes durchleuchtetes Himmelblau über Hellgelb gelegt auch nicht ganz so gelbgrün, wie man wünschte, so schadet das weniger, als wenn statt seiner ein nicht gut durchleuchtetes dumpfes Gelbgrün aus Gelblasur über Blau am Platz stünde.

Oestlicher Abendhimmel. Die beleuchtende Lichtfarbe wird auf der Oberfläche der Localfarben empfunden.

Etwas Anderes ist es, wenn der östliche Abendhimmel von dem farbigen Beleuchtungslicht des westlichen mit warmen Tönen angestrahlt wird. Hier sitze dann die warme Farbe des Beleuchtungslichtes deutlich oben auf. Wird hier ein Himmelblau durch gelbe Anstrahlung in Grünlich umge-

1) Auch wo das Blau als Localfarbe unverändert bleiben soll, bekommt es immer einen angenehmeren Ton, wenn man es warm unterlegt. Kalt unterlegte Blau in Bildern innerlich glühenden Tones sind für das Harmoniegefühl störend.

wandelt, so untermale man blau und strahle diese Farbe mit der Lichtfarbe Weiss + Gelb an. Die Bestrahlungsfarbe ist dann eine Halbdeckfarbe. Ist die Unterlage dunkelblau, so wird dünne Schicht von deckendem Blassgelb kaum Grün ergeben, sondern, wie wir wissen, Gelblichgrau. Ist die Unterlage hellblau, so wird sie das halbdeckende Gelb der Lichtdecke — als farbiger Mischungscomponent auftretend — sogleich in's Grüne ziehen.

Auch in jenem halb und halb durchleuchteten Röthlich, das am östlichen Abendhimmel entsteht, wenn der trübe beschienene Dunst der niederen Luftschicht sich vor hellbetrahlte Cumuluswolken legt, thut sehr verdünntes Weisspigment noch trefflich den Dienst, wenn man es mit etwas Zinnober oder Neapelroth in's Röthliche stärkt. Der trübröthliche Medienschein, den es hervorbringt, unterscheidet sich vortrefflich von dem Roth einer klaren Lasurfarbe, welche über weisser Unterlage das stark von der Sonne selbst durchleuchtete Abendroth darstellt. So werde immer überlegt, ob Durchleuchtetes oder Beleuchtetes darzustellen ist.

Absperrung des vom Grund ausgehenden Lichtes.

Ueber welche Kraft des vom Grund ausgehenden Lichtes wir verfügen, zeigt sich in folgenden Fällen.

Man habe eine Zartlasur von Gelb, oder von was immer für einer Farbe auf weissem Grund. Ein Stückchen der Lasur wische man fort, so dass hier der reine Grund dasteht. Dieses Stückchen bedecke man mit dunkler Lasurfarbe. Dunkelgelbe Lasur wird, obwohl dunkel neben dem Zartgelb, doch immer noch, wie ein — nur schwächer — Durchleuchtetes aussehen. Ebenso auch dunkelbraune und dunkelrothe Lasur, sie werden innerlich glühen. Selbst Schwarzpigment in nicht gar zu hoher Schicht wird noch einen durchglühten Lichtcharakter bedeuten.

Nun nehmen wir aber sehr helle Deckfarbenmengung aus viel Weiss + Zinnober + Gelb, also ein sehr helles deckendes Rosenroth und malen mit diesem ein Wölkchen halbdeckend auf die zarte Gelblasur. Dieses Wölkchen wird nicht etwa rosenroth erscheinen, sondern dunkelbraun und voll-

ständig finster. Nicht sanft durchleuchtet ist es, wie die umherstehenden Lasurfarben, sondern es sperrt vielmehr, wie ein schwerer verfinsternder Opakkörper, das vom Grund herstrahlende Licht ab. Wir müssen die helle Deckfarbe sehr hoch auftragen, ehe sie als positiver Lichtreflector die blassgelbe Lasur, oder auch die dunklen durchglühten Farben umher mit ihrer Helligkeit schlägt. Dies ist einer der schönsten und überraschendsten Triumphe rationeller Oelfarbentechnik.

Schönster Gegensatz durchleuchteter warmer und beleuchteter blauer Medienfarben.

Man habe eine gelb und roth durchglühte Wolke mit Gelb- und Rothlasur auf weissen Grund gemalt. Das hinter ihr stehende durchglühte Grünblau des Himmels gleichfalls mit Grünblaulasur auf Weiss oder Weissgelb.

In der Mitte der Wolke verdunkle man den Schatten bis in's tiefdurchglühte Braunroth. Auf dieses schummere man blasses Grünlichblau + Weiss als Medienschicht. Der Unterschied dieses dem Sonnenstrahl vorlagernden und durch den kalten Reflex des gegenüberliegenden Himmels aufgehellten Schattens von dem durchleuchteten Blaugrün des Himmels und von den durchglühten Wolkenrändern wird nicht natürlicher darzustellen sein, und doch ist die aufgewandte Schattenfarbe eine äusserst helle.

Die helle und transparente Behandlung der Himmel gab den Alten den grossen Vortheil, dass in ihren Bildern die Glorie der Luft zweifellos von dem Schwerkörperlichen getrennt und als Leichtes unterschieden ist. Daher konnten sie nun auch in körperlichen Localfarben so hell gehen. Selbst Intensivlasur wirkte noch körperlich genug gegen die helle Blasslasur. So war denn überhaupt nur auf diesem Wege die Schönfarbigkeit ermöglicht und die hohe Lichterscheinung, welche jene Werke auszeichnet, erreichbar.

In der Natur kommen nun die beiden Phänomene des Durchleuchtet- und Beleuchtetseins trüber Medien unendlich oft gemischt vor. Häufig wird der Fall eintreten, dass wir eine durchleuchtete Fläche mit einem milchigen Schleier zu überziehen haben, zu dessen Anfertigung Weisspigment genommen werden muss. Man mengt dann viel Firniss und

ein wenig gelbliche oder röthliche Beleuchtungsfarbe in das Weiss und achtet sehr auf schönen und ebnen Auftrag, besonders in Fällen, in denen die Verschleierung vor sich zu gehen hat über blassgelber oder über blassrother Lasur auf hellstem Grund, weil der blauende Medienschein in dickeren Flocken des Weisses, mit solchen warmen Unterlagen zum Contrast gestellt, leicht fühlbar wird, und das zwar an dieser Stelle störend.

Beim Malen des Gewölks reichen sich die beiden Manipulationen der Halbdeckübergehung über Lasur und der Lasur über Halb- und Hochdeckfarbe fortwährend die Hände. Man lässt die Malerei zwischen beiden Manipulationen nur jedesmal gut austrocknen. Man hat z. B. einen hellblauen, innerlich leuchtenden Himmel gemalt aus Lasur über die ganze Fläche hin. Hierauf will man weisse Wolken setzen. Nachdem das Blau gut trocken ist, zeichnet man die Wolkenform bestimmt auf und deckt sie ganz mit flachem Weiss. Dann lässt man wieder trocknen. (Wenn es thunlich ist, kann man auch aus dem noch nassen Blau den Grund in Form der Wolke herausputzen.) Hierauf tuscht man, schön verbunden, mit warmer Lasur die durchleuchteten Halbschatten der Wolkenpartie und giebt den Rändern ihren warm durchleuchteten Lasurton. Die dunklen Schatten, auf welche die blauenden Luftreflexe zu stehen kommen werden, vertieft man etwas zu stark und warm. Nachdem sie getrocknet sind, schummert man mit Weiss + Blau oder Schwarz, oder mit Lichtfarbe, oder wie es noth thut, die blauenden Medien auf.

In schönfarbigen Bildern (§ 8), in denen auch die Lichter der Positivkörper mit Lasurfarbe innerlich leuchtend gemacht werden, malt man auch beleuchtete Himmel mit Lasur über Weiss. Sagen wir, es sollen auf einer solchen Luft von vorn beleuchtete Wolken gemalt werden.

Wir stellen die allgemeine Wolkenform flach in Weiss her, darauf tuschen wir mit warmer Lasurfarbe die Modellirung ein. Ist diese gut getrocknet, so führen wir sie, mit

Lichtfarbe höhend, nach dem Princip der einfarbigen Modellirung weiter, im Licht glänzend hochdeckend. Diese Modellirung wird sauber und zart klarlasirt und die Schatten werden mit warmer oder kalter Lasur gestärkt, wie es gerade noth thut. Die Schatten können dann wieder mit halbdeckenden Schichten in's Blaue gezogen werden u. s. w.

Auch kann man ein ganzes Gewölk, wenn es buntfarbig ist, auf weissem Grund mit seinen Lasurlocalfarben, fest und bestimmt gezeichnet, anlegen und es dann mit blauender Medienschicht oder mit Lichtfarbe aufhellen. — Diese Aufmodellirung wird dann wieder localfarbig lasirt.

Herrscht in einem Bilde starkgewärmter Ton vor, so modellirt man auf dem weissen Grund das ganze Gewölk mit braungelber Lasur exact in der Form vor. Dann wird man in der Aufhöhung mit äusserst einfachen Farbentönen — in der Regel mit der blossen Lichtfarbe — halb und ganz deckend auskommen. In den warmen Schatten lässt man alsdann den braungelben Unterlegungston herwirken und in den kalten führt man etwas Blau, Violetblau oder Blaugrün farbeverstärkend in die blauenden Medien ein.

Eine mit Petroleumfirnissfarben angefertigte Malerei kann man im Verlauf eines Tages an der Sonne oder am Kaminfeuer bequem drei bis vier Mal zum Trocknen bringen.

Wir gehen nun zu den hohen Intensivfarben über. Es wird bei denselben Manches direct an das in § 6 und § 7 Gesagte anknüpfen, denn die schönfarbige Lasur ist nur eine höhere Schicht der blassfarbigen. Es werden also auch dort die trüben Medienfarben wieder zur Sprache kommen.

§ 8.

Schönfarbigkeit.

Naturvorbild.

Ist das Sonnenlicht nicht grell, sondern durch dünne Wolkenschleier gedämpft, oder ist die Landschaft statt von der Sonne nur von dem Schein erleuchtet, der das Himmelslicht verkündigt, oder nach dessen Versinken zurückbleibt, so sehen wir oft die ganze Körperwelt, wie von einem inneren Glühen ergriffen. Die Schwere des irdischen Stoffes scheint hinweggenommen zu sein, und es ist kein eigentlicher Schatten in der, wie vergeistigt durchschienenen, Materie wahrnehmbar. Alle dem Licht verwandten warmen Localfarben der Gegend glühen in hoher Farbenschönheit; die entgegengesetzten kalten aber werden verdunkelt, und besonders das dunkle Blau und Grün nähern sich dem Schwarz.

Dies ist das feierliche Licht, welches darzustellen die ersten Meister der Oelmalerei und ihre Nachfolger bis in's 16. Jahrhundert hin so sehr liebten. Es ist der, wie von tiefster Sehnsucht durchglühte Vollaccord der Farbenpracht, mit dem sie ihre Himmelsscenen erfüllten und über Irdisches erhoben [1]).

Die Schönfarbigkeit beruht auf der Sättigung der Farbe.

Die Schönfarbigkeit der Oelbilder alter Schule beruht auf der Ausbeutung der gesättigten Farben. Farbensättigung kann auf verschiedene Weise entstehen; einmal, wenn eine Localfarbe von einem gleichfarbigen oder wenigstens verwandtfarbigen Beleuchtungslicht angestrahlt sind. So sind unter blauem Luftreflex die kalten Localfarben der Landschaft gesättigter, unter rother und gelber Beleuchtung aber die warmen. Ebenso kommt die Farbe eines Gewandstoffes gesättigt her-

Sättigung von aussen her durch gleichfarbiges Licht.

---

1) Wir stehen hier bei dem Culminationspunct der Oelfarbentechnik. Man kann mit Zuversicht sagen, dass das Element der Schönfarbigkeit den van Eyck bestimmt habe, die Transparenttechnik der Oelfarben auszubilden, und ebenso sicher ist diesem Element das rasch erlangte Uebergewicht der Oelfarbentechnik in der Tafelmalerei zuzuschreiben. — Ach, wohin ist doch heute mit der poëtischen Kraft, die in solchen Accorden Sättigung suchte, zugleich die Kunst entschwunden, solche Töne aus dem Material hervorzulocken!

vor in den Reflexen, welche Faltenlichter auf gegenüberstehende Faltenschatten werfen.

Sättigung erleidet auch das weissliche Tageslicht, wenn es nicht direct von der Oberfläche eines Körpers zurückprallt, sondern unter dieselbe bis zu einer gewissen Tiefe eindringen kann. Von hier kehrt es dann, den Weg durch die Farbe des Körpers zum zweiten Male machend, zurück, verliert sein Weiss und sättigt sich in der erleuchteten Farbe. Strahlt es von der Oberfläche direct zurück, so wird es durch sein aufrecht erhaltenes Weiss die beleuchtete Farbe in's Weissliche ziehen, also heller machen.

Sättigung des aus dem Farbeninnern zurückkehrenden Lichtstrahles.

Weil das Eindringen des Lichtstrahls unter die Oberfläche eine der Bedingungen der Sättigung ist, so eignet sich das Oelfarbenmaterial so viel besser zur Hervorbringung gesättigter Farbencharaktere, als die stärker reflectirenden Wasserfarben. Besonders die durchsichtigen Lasurfarben können hochintensive Farbe dadurch bekommen, dass sie über einem hellsten Untergrund liegen, der den eingedrungenen Lichtstrahl zurückwirft. Ihre Schicht darf nur nicht allzuhoch werden, sonst wird die Menge der kleinen weissen Trübungen, von denen kein Pigment ganz frei ist, der Intensität der Farbe gefährlich. Die Möglichkeit, dass der Lichtstrahl unter die Oberfläche eindringe, hat aber im Gefolge, dass die intensiven Transparentfarben nicht so hell sind, als die das Tageslicht von ihrer compacten Oberfläche reflectirenden Deckfarben.

Vergleich der weissen mit der schwarzen Farbentafel.

Wir stellen jetzt unsere beiden Farbentafeln nebeneinander und vergleichen ihre Charaktere miteinander.

Es stehen vor uns auf der schwarzen Tafel die allgemeinen Principien rationeller Deckfarbenmalerei, auf der weissen aber die der schönfarbigen Manier.

Machen wir uns ihre Unterschiede klar, aber halten wir zugleich fest: Die uns in Oelfarben gewährten Ausdrucksmittel beuten wir erst aus, wenn wir alle Charaktere der beiden Tafeln vereint zur Verwendung zu bringen wissen.

Allgemeines Aussehen.

Vorherrschender Charakter der schwarzen Tafel.	Vorherrschender Charakter der weissen Tafel.
1. Grau, von vorn beleuchtet.	Farbig, von innen her durchleuchtet.
2. Die reichsten und schönsten Entwickelungsscalen zeigen die Deckfarben; dieselben eignen sich zu einfarbigen Modellirungen: „Lichthöhen“.	Die reichsten und schönsten Entwickelungsscalen zeigen die Lasurfarben und eignen sich zu einfarbigen Modellirungen: „Abschattiren“.
3. Die Lasurfarben sind farbenundeutlich, nur in hoher Schicht zeigen sie Farbe, getrübt von blauenden Medien.	Die Deckfarben zeigen nur in hoher Schicht ihre Farbe ungetrübt, in dünner sind sie von zwitterhaft russigem Mediencharakter.
4. Medienfarbe: Die blauende, stört die warme Farbenrichtung.	Medienfarbe: Die wärmende, stört die kalte Farbenrichtung.
Charakter der Medienfarbe, zurücktretend.	Charakter der Medienfarbe, hervortretend.
5. Höchstes Licht: Die hohe Schicht der Deckfarben.	Höchstes Licht: Die hohe Schicht der Deckfarben; ist schneller erreicht, als auf der schwarzen Tafel.
6. Lichtcharakter: a) Beleuchteter Positivkörper, materielles Oberflächenlicht mit Einmischung des weissen Tageslichts. b) Selbstleuchten, innerliches Leuchten leichter Materie fehlt.	Lichtcharakter: a) Der positivkörperliche beleuchteter Materie in den hohen Deckfarbenschichten, Oberflächenlicht. b) Innerliches Leuchten leichter Materie in den durchsichtigen Lasurschichten; hält sich als solches aufrecht, wenn es nicht mit dem thatsächlich helleren Deckfarbenlicht zu Vergleich kommt.
7. Schattencharakter: Lichtabsorption vom Grund her; sehr entwickelt der leichte, elegante, zurücktretende Schatten stumpfer Farben.	Schattencharakter: Lichtabsorption von der Oberfläche her.
Klarer Schatten: Nur das farblose Schwarz vollkommner Finsterniss.	Der stumpfe, graue Schattencharakter fehlt, dagegen ist reich entwickelt der intensivfarbige Schatten. Das farblose klare Schwarz der Lichtlosigkeit wird erreicht in der hohen Schicht vollkommener Lasurfarben.

Schwarze Tafel.	Weisse Tafel.
8. Naturvorbild und ästhetischer Eindruck: Beleuchtete Körperlichkeit, mildes Tageslicht. Nüchterne Realität.	Naturvorbild und ästhetischer Eindruck: Farbig durchglühter Schein. Selbstleuchten und feierliche Dämmerung. Tiefpoëtische Pracht.

Lehre für das technische Verfahren.

Die Deckfarbenmalerei bedarf zur Entwickelung ihrer schönsten Charaktere einer lichtabsorbirenden Unterlage. Die schönfarbige Manier bedarf lichtreflectirender Unterlage.

Verwendung Beider vereint.

Die Malerei mit Lasurfarben schafft für die Modellirung durch Deckfarben verschmolzene lichtabsorbirende Untertuschungstöne. Auf diesen schafft die Deckfarbenmalerei höchst harmonische lichtreflectirende Modellirungen mit grauen Schatten. Die Intensivlasur erhöht diese stumpfen Modellirungen zur Farbenpracht und verstärkt den Schattencharakter durch Lichtabsorption von obenher.

Warnung.

Soll Selbstleuchtendes im Bilde vorkommen, so darf kein hohes Deckfarbenlicht auf der Oberfläche stehen bleiben.

Der ganze Lichtumfang der Palette ist ausgebeutet in der Verwendung der hohen Deckfarbencharaktere als Licht beleuchteter Opakkörper und in der Verwendung der Lasur zu vollkommenster Schattenvertiefung. Das höchste Maass von Farbenreichthum und Schönheit der Palette wird in der schönfarbigen Manier ausgebeutet mit Aufopferung des weitesten Lichtumfangs. An Lichtcharakteren aber ist diese Manier reicher, als die andere.

Betrachtung der weissen Tafel an und für sich.

Für die Zwecke der malerischen Darstellung enthält die weisse Tafel offenbar reichere Mittel. Es fehlen ihr eigentlich nur die grauen, stumpfen Schattentöne. Dafür hat sie ausser dem Oberflächenlicht der Deckfarben, für dessen höchste

Potenz sogar weit geringere Schichtendicke der Pigmente nothwendig ist, als auf der schwarzen Tafel, auch das innerliche Leuchten; neben Blasslasur stehend, kann aber auch die Intensivschicht von Lasur schon als Körperliches angesehen werden. Das allgemeine Bild der weissen Tafel ist daher auch das lichtvollere und vor allen Dingen das farbenreichere.

Lasurfarben.

Die reichsten Farbenstreifen und die schönsten, vollkommensten Steigerungen von tiefster Dunkelheit bis zu sanftem, blassem, innerem Leuchten hinan weisen auf der hellen Tafel die vollkommenen Lasurfarben auf. Jede Transparentfarbe erreicht einen Culminationspunct ihrer Schönheit bei einer gewissen Dicke der Schicht. Ueber oder unter diesem Grade der Schichtendicke nimmt die Schönheit der Farbe ab; nach der Dünne der Schicht hin wird die Farbe blasser, nach der Dicke hin dunkler, aber nicht farbenschöner. Ist daher beim Malen einmal der Grad der Schichtendicke, in welchem das Pigment seinen Culminationspunct von Schönheit hat, überschritten, so muss auf's Neue heller Grund hergestellt werden, sonst ist es mit der höchsten Schönheit, welche das Pigment erreichen kann, vorüber. Desshalb unterlegt auch der Maler, wo er in seinen Bildern die höchste Farbenschönheit der Transparentpigmente entwickeln will, immer eher zu blass und hell; denn die Lasurschicht verdicken kann er immer, muss er aber auf's Neue weisse oder helle Unterlage für eine transparente Intensivfarbe herstellen, so ist dies eine Störung seiner Arbeit. Es ist also wichtig, dass man beiläufig den Grad der Schichtendicke wisse, in welchem jedes Transparentpigment seine schönste Farbensättigung zeigt. Die blauen Pigmente halten sich im Allgemeinen länger nach der Seite der Schichtverdickung hin farbenschön, die gelben und rothen nach der der Verdünnung. (Siehe trübe Medien.)

In einer gewissen, nicht übertriebenen Schichtenhöhe der Transparentpigmente ist es, als ob dem Auge eine doppelte Absorption fühlbar würde, einmal, die des einfallenden Lichtstrahls nach unten, und zugleich die Unterdrückung des vom Grund zurückkehrenden. Die entstehende Dunkelheit hat den

Ausdruck grosser Ruhe, man möchte sagen, eines gewissen vornehm ruhenden Gleichgewichts. In überhoher Schicht aber muss der Farbensättigung die Ueberfüllung des Pigments mit weisslichen Trübungen gefährlich werden und ebenso auch der Dunkelheit.

Halblasurfarben.

Schöne Intensivcharaktere zeigen auch die Farben, welche wir Halblasurfarben nennen, und welchen die dunklen und gebrannten Ockerarten angehören. Feine Verreibung kann hier sehr viel thun. Bei ihnen muss man nur mit Ueberschreitung des Culminationspuncts, welcher in weit dünnerer Schicht, als bei den Lackfarben eintritt, noch weit vorsichtiger sein, denn sie werden jenseits desselben nicht nur zu dunkel, sondern auch deckend grau von Charakter.

Starkfarbige Deckpigmente.

Es giebt sehr starkfarbige Pigmente, welche in Folge ihrer Feinkörnigkeit[1]), besonders, wenn sie mit vielem Firniss angerieben sind, auch in sehr hohem Schichtenauftrag sattfarbig sind. So das Chromgelb, der rothe Zinnober, das Deckgrün, gewisse helle Deckblau. Stehen sie in solcher Schicht auf weissem oder hellem Grund, so wird ihnen dieser, wenn er auch etwas zum Durchwirken kommt, nur helfen können, ihre Kraft zu entwickeln. Kommen sie aber in dünner Schicht auf ihn zu stehen, so nehmen die Wirkungen der trübenden Medien über dem Licht Theil an ihrer Farbe.

Eine ähnliche Erscheinung, wie diese feinkörnigen Pigmente, bieten Mengungen aus schwerkörperlichen hellen Pigmenten und leichten Lasurpigmenten, wenn man sie mit vielem Firniss aufträgt. So z. B. ergiebt Krapplack in Mengung mit Weiss ein schönes sattes Rosenroth. Es sinkt hier das schwere Weiss im Firniss unter, der leichte Lackstaub dagegen bleibt schwimmend oben und wird so von unten her durchleuchtet.

Deckfarben.

Schliesslich zeigen auch alle Deckfarben der warmen Farbenrichtung in Oel, in dünnen Schichten auf Weiss aufgetragen, im Vergleich zu ihren Vollschichten Sättigung ihres

[1]) Durchdringlichkeit für das Oel.

Farbencharakters, weil für sie die trübenden Medien nicht störend eingreifen. So zeigen die hellen Ockerfarben und Neapelgelb, sowie die hellen Deckroth schöne Intensivfarbe in durchscheinender Schicht über Weiss.

Die Deckfarben der kalten Farbenrichtung aber werden in dünner Schicht über Weiss durch die warmfarbige Wirkung der trübenden Medien gestört.

Weisspigment wird in Halbtransparentschicht aus demselben Grund ganz aus seiner Farbe herausgezogen. Intensivweiss kann nur da sein, wo das Pigment in seiner höchsten Deckkraft am besten seine Function als Lichtreflector erfüllt.

Schwarzpigment fällt in Transparentschichten ganz aus dem Schwarz hinaus. Intensivschwarz entsteht in möglichster Lichtabsorption.

Die Farbenneutralität und die starke Reflexionskraft des Weisses.

Weiss thut aus zwei Gründen vorzüglich den Dienst als Unterlage für Transparentfarben, welche intensivfarbig gemacht werden sollen. Einmal ist es für alle Farben gleich neutralfarbig; sodann ist es der heftigste Lichtreflector, den wir haben. Gegen das Licht, das vom weissen Grund her durch die Farbmasse zurückgelenkt wird, kommt das Weiss auf der Oberfläche der besseren Transparentfarben nicht in Betracht. Sodann regulirt man auf Weiss leicht die Tiefe oder Helligkeit der aufzutragenden Schicht, indem man diese einfach verdickt oder verdünnt. Man hat auf ihm den grössten Spielraum nach Seite der höchsten Helligkeit zu, vom grössten Dunkelheitsgrad der Transparentfarben aber ist man am weitesten entfernt, und kann somit auf Weiss dickere Schichten von Transparentlasur legen, ehe man den Culminationspunct der Farbenschönheit überschreitet, als auf dunkleren und farbigeren Reflectoren; man wird also eine auf weissen Grund gelegte Transparentfarben zugleich sehr schönfarbig und sehr lichtstark halten können.

Weissbesser, als farbige Reflectoren, als Unterlage.

Helldeckgelb als Unterlage.

Demnächst ist ein guter Lichtreflector als Unterlage helles weissliches Deckgelb, besonders für alle Farben der warmen Richtung, welche auf ihm minder hohen Schichtenauftrags bedürfen, um intensivfarbig zu werden. Auch Gelbgrün und

selbst Cyanblau stehen schön auf Hellgelblich. Nur, wenn die Transparenzen in kühlerer Nüance bleiben sollen, ist Weiss vorzuziehen[1]).

Hellrosenroth.

Aehnlich dem Hellgelb ist Hellrosenroth. Nur für Grün und Grünblau ist es nicht gut. Dagegen ist es eine angenehm wärmende Unterlage für Violetblau und Violetroth.

Hellneutralgrau.

Hellneutralgrau als Unterlage mildert die warmen Transparenzen etwas an warmer Leuchtkraft. Die kaltfarbigen lässt es etwas zu sehr im Kalten beharren. Der Culminationspunct wird früher erreicht, als auf Weiss, aber unvollkommener.

Helllocalfarbig.

Schliesslich ist für jede transparentgesättigte Farbe ihre eigene helle Localfarbennüance (Weiss + Localfarbe) in Deckfarbe als Untergrund geeignet. Nur darf die Farbenkraft und Dunkelheit der Unterlage dem Culminationspunct[2]) der Transparentschicht nicht allzunahe gebracht werden. Steht die deckfarbige Unterlage an Tiefe und Farbenstärke dem Culminationspunct der Transparentschicht sehr nahe, so darf man, um den Culminationspunct der Schönheit zu erreichen, die Lasurschicht natürlich nur dünn auftragen, sonst würde ein höherer Grad von Dunkelheit und folglich auch Trübung die Folge sein. Auf hellster Unterlage kommt aber die Culmination stets schöner hervor. Die dünne Schicht auf verwandtfarbiger Unterlage hat allerdings immer noch einen schönen Intensivcharakter und ist noch sehr verschieden von der Farbe, welche man herstellen würde, wenn man die Deckfarbe des untenliegenden Reflectors mit dem Quantum der Transparentdecke mengte. Aber es hat hohe Volllasur über weissem oder sehr hellem Grund stets noch einen eignen unnachahmlichen Reiz voraus, der daraus entsteht, dass sie nicht pedantisch

Unterschied gesättigter Farbe über dem Culminationspunct nahe stehender Deckfarbe von directer Mengung mit Deckfarbe und von Culmination über sehr hell.

[1]) Mischfarbe aus Ueberziehung des zu Grunde liegenden deckfarbigen Componenten mittelst des durchsichtigen ist immer gesättigter, als Mengungsmischung zweier solcher Componenten. Erstens, weil das weissliche Tageslicht auf der Oberfläche der Transparentfarbe keinen Antheil nimmt. Zweitens, ist die Mischung inniger, da das Licht des unteren Componenten ganz durch die Farbe des oberen hindurch muss und sich so in derselben sättigt.

[2]) Der Schönheit, wie er auf Weiss erscheint.

gleichmässig in der Schicht wird, besonders, wenn man sie mit nicht allzu weichem Pinsel führt und nicht allzu gleichmässig vermalt, sondern mit frischem und energischem Pinselvortrag hinsetzt. Dann scheint der helle Grund an manchen Stellen energischer hindurch, und es entsteht hieraus ein für das Auge angenehmes Schwanken der gesättigten Farbe, ihr Ansehen bleibt leichter, lichtvoller und luxuriöser. Mehr verdunkelte Unterlage giebt der Transparenz zwar auch noch schönen Sättigungsgrad, aber derselbe ist gleichmässiger und hat ein nüchterneres und körperlicheres Ansehen. Man wisse daher diese Unterschiede zur Charakterisirung trunkener Lichterscheinungen gegen positivere, ruhigere auszunützen.

Verdunkelung der Unterlage.

Ist die Unterlage aber so dunkel und farbenkräftig, dass nur geringe Lasurschicht schon ausreicht, um den Culminationspunct der Farbenschönheit zu überschreiten, so zeigt das Resultat starken Positivcharakter. Die Lasur wirkt nicht mehr als ein von der Unterlage durchleuchtetes Element, sondern vielmehr, umgekehrt, als ein von obenher lichtabsorbirend die farbige Unterlage verdunkelndes. Man hat nun die festfarbige Unterlage, welche mit ihrer Farbe deutlich blieb, etwas dunkler und intensiver gemacht durch Zerstreuung des weissen Tageslichtes auf ihrer Oberfläche, aber von einer durchleuchteten Intensivfarbe ist nicht mehr die Rede. Auch dieses Unterscheidende benützt man natürlich und wendet es an zur Darstellung schönfarbiger Solidkörper, im Gegensatz zur schönfarbigen leichten und leuchtenden Luft, welche mit Blasslasur über hellsten Grund gemalt wurde.

Mischung von Grün.

Transparentgrün, besonders Gelbgrün als gesättigte Farbe bereitet einige Schwierigkeiten, weil wir kein haltbares Transparentgrünpigment besitzen. Es durch Mischung, d. h. Uebergehen von starkfarbigem Deckgelb mit Mineralblau hervorzubringen, hat den soeben erwähnten Uebelstand, dass die Farbe leicht etwas fest und zuweilen etwas langweilig wird. Auch geht es nur bis zu gewissen Dunkelheitsgraden an, darüber hinaus fängt die Blauschicht an vorzuherrschen. Man thut besser, auf die Heftigkeit des Grüns zu verzichten, mengt aus Klar-Braungelb oder -Gelb und -Blau die gewollte Nüance und

trägt sie über Hellgelb auf. So kann man auch den blaugrünen Grünspan, nachdem man ihn mit Mumie oder mit bräunlichem Schwarz etwas gebrochen hat, auf Hellgelb oder Hellgelbgrün zu genügend brillantem Gelbintensivgrün reguliren[1]).

Bei allen intensiveren Mischfarben überhaupt ist es sicherer, die gewollte Nüance erst aus zwei gemengten Transparentcomponenten herzustellen und sie dann über hellster Unterlage aufzutragen.

Bei Mischung zweier Transparentfarben aus Ueberzug sehe man vor allen Dingen zu, dass beide gleich transparent seien. Enthält aber die eine von ihnen etwas mehr weissliche Trübung, als die andere, so stehe sie zu unterst, sonst kann die Mischfarbe aus begreiflichen Gründen nicht intensiv werden, sondern es bekommt das Oberflächenlicht Antheil an ihr. Aber auch wenn die Pigmente, die man nacheinander über Weiss aufträgt, gleichmässig transparent sind, so ist es immer noch ein Unterschied, ob man den helleren und wärmeren Componenten zu unterst oder zu oberst aufträgt. Transparentgelb zu unterst auf Weiss, und Transparentroth darüber, giebt eher ein leuchtendes, obwohl vielleicht etwas rötheres Orange, als, umgekehrt, die gleiche Quantität Roth zu unterst und Gelb zu oberst, deren Orange leicht etwas trübgelb wird. Am stärksten tritt Analoges bei Violet aus Transparentblau und Roth und bei Grün aus Transparentblau und Gelb hervor. Das Violet mit Zugrundlegung des Roth und das Grün mit zuerst gelegtem Gelb bleiben leichter schönfarbig, als beide Farben mit Zugrundlegung des Blau.

Regel der Mischung aus nacheinander über Weiss aufgetragenen Componenten.

Analog ist es mit Dunkelroth aus Roth und Schwarz, oder mit Braunroth etc. Elfenbeinschwarz, welches in dünner Schicht über Weiss lebhaft seinen gelben Fehler zeigt, wird ein prachtvolles Schwarz über Dunkelrothlasur auf Weiss.

Elfenbeinschwarz über Roth.

---

[1]) Vor der Grünspanlasur bedeckt man die Unterlage mit einer trennenden Firnisslage. Der Grünspan enthalte kein Oel. Ueber die Lasur zieht man nochmals eine Firnisslage. Nach Lionardo.

Umgekehrt, Roth über Schwarz, wird nicht schön klar. Der Grund ist leicht einzusehen. Auch das klarste Pigment enthält Trübungen. Steht nun die grössere Dunkelheit zu unterst, so kommen die Trübungen des obenliegenden Componenten leicht als blauender Medienschein zur Geltung.

Am fatalsten ist dies dann, wenn die beabsichtigte Mischfarbe eine warme sein soll. So kann z. B. Grüngelb sehr hässlich, trüb und zwitterhaft im Aussehen werden, wenn man etwas zu stark blau unterlegt und das Gelb darüberzieht. Diese Erscheinung in den Volllasuren ist nur eine weitere Consequenz der bei den Blasslasuren (trübe Medien auf Weiss) schon erwähnten ähnlichen. (Siehe durchleuchtetes Grün und Violet § 7.)

Steigerung einer Halblasurfarbe zu dunklerem Transparentcharakter durch Zwischenlagerung von Weiss.

Halblasurfarben, welche in dickeren Schichten leicht das Grau, das sie enthalten, zur Geltung kommen lassen, kann man im Falle, dass sie dies gethan hätten, in folgender Weise corrigiren: Man überzieht sie mit dünner Schicht von Weiss und lasirt sie hierüber nochmals auf. Diese Procedur kann man mehrmals wiederholen.

So kann man auch ein ziemlich sattes Dunkelgrün erzeugen, indem man auf gelbem Grund zuerst Klarbraunschwarz lasirt, dann dünne Schicht von Hellchromgelb darüberschummert, diese dann nochmals mit dem vorigen Braun übertönend. Unterlegt man das Chrom klar schwarzblau, so wird es etwas blaugrüner.

§ 9.

Benützung der Continuirlichkeit der Transparentstreifen.

a) Zu einfarbigen Modellirungen.

Bei der ausserordentlich vollkommenen Continuität der Abschattirungstöne, welche jeder Streif der Transparentfarben auf der hellen Tafel zeigt, liegt es auf der Hand, dass man dieselbe zu einfachen Modellirungen ausnützen wird.

Auf ganz weissem Grund eine solche Abschattirung aus einer Transparentfarbe auszuführen, hat jedoch einige Schwierigkeiten. Es muss mit nicht zu flüssiger Farbe und mit weichem Pinsel geschehen. Auch wird es nöthig sein,

zuerst blasse Töne zu legen, dieselben trocknen zu lassen, und dann auf dem Trocknen — mehrmals wiederholend — weiter in die Tiefe zu tuschen. Sehr erleichtert ist die Operation, wenn man den weissen Grund an der Stelle der Modellirung sogleich etwas verdunkelt, d. h. ihn entweder mit einer schwachen Lasur von Localfarbe anlegt, oder mit Transparentgrau oder deckfarbigem Neutralgrau.

Man kann aber auch auf verdunkeltem Lasurgrund eine Modellirung aus deckfarbigem Neutralgrau mit weissen Lichtern anfertigen, oder auch mit deckend localfarbigen; oder man kann auf neutralgrauer Modellirungsunterlage eine weitere deckend localfarbige Modellirung zu Grunde legen und diese dann intensiv lasiren.

Die reine Transparentmodellirung auf Weiss wird das Unterscheidende haben, dass sie allerdings die starkfarbigste ist, aber nur in den allergrössten Tiefen eigentliche Schattencharaktere zeigt und zwar hervortretende, intensivfarbige Schattencharaktere des Vordergrundes. Sie wird im Ganzen etwas körperlos aussehen.

Auf neutralgrauem Mittelton und auf Neutralgraumodellirung wird die transparente Weitermodellirung solideres Ansehen haben, wiewohl nicht ganz so schönfarbiges, die warmen Farben sind angenehm gemildert, die kalten etwas zu kühl. Hätte man aber quer über einen runden Körper hin verschiedene Farbenstreifen zu führen, so würde man sich deren gleichmässige und vollkommen richtige Abschattirung, durch alle Töne hin, durch eine neutralgraue Vormodellirung sehr erleichtert haben. Man modellire probeweise, sagen wir z. B. eine Säule, grau in grau und ziehe dann lasirend, querüber durch Schatten und Licht, verschiedene Farbstreifen. Das gleichbefriedigende Resultat durch Ineinandervermalung von Mengungsmischungen zu erhalten, würde trotz der grössten aufgewandten Mühe kaum möglich sein.

Soll der Intensivcharakter der Farbe in den Schatten eines runden Körpers zu stehen kommen, so giebt man in der stumpfen Untermodellirung das Licht, aus blassem Weiss in

hohes Weiss allmählich übergehend, an und hütet sich, den Schatten in der Untermodellirung zu sehr zu verdunkeln, damit die Lasur noch ihre Kraftfarbe zeigen könne. Oder man giebt die Farbe des Schattens schon deckend localfarbig an, aber gleichfalls nicht zu kräftig.

Soll, umgekehrt, das Licht starkfarbig werden, so legt man den Schatten in der Untermodellirung dunkler und grauer an[1]) und setzt in das Licht entweder Hochweiss, welches man dann heftig lasirt, oder man giebt sogleich dem Licht in der Unterlage deckend blasse Localfarbe.

Je besser man die Form festgestellt hatte, um so freier wird man mit der Lasur die Modellirung verstärken und vollenden können.

Stärkste farbige Modellirung.

Die allerfarbigste Erscheinung wird dann hervorkommen, wenn man mit Lasurlocalfarbe oder Deckfarbe im Mittelton einfarbig unterlegt, hierauf mit Weisspigment und Weisspigment + Localfarbe aufmodellirt und zuletzt mit reiner Lasurlocalfarbe Farbe und Modellirung verstärkt.

Verlängerung der Vorbereitung zum Nutzen der Formenvollendung.

Man kann auch zum Vortheil der Formenvorbereitung die Procedur verlängern. Zuerst macht man eine Modellirung aus Lasurfarbe, einfarbig. Darauf eine halb und ganz deckende stumpfe Modellirung, entweder neutralgrau oder localfarbig. Diese ist die Vorbereitung für das Fertigmachen durch Lasur. Man wird in jedem Stadium Fehler berichtigen und die Form verbessern können.

Hauptgrundsatz bei Anfertigung der Untermodellirung für Schönfarbelasur.

Das aber ist unerlässlich: Soll schön eben und verschmolzen lasirt werden, so muss schon die Untermodellirung äusserst verschmolzen und weich in den Abtönungen und richtig in der Hauptform sein. Die Schatten mit der Lasur zu vertiefen,

---

[1]) Oder mit einer die Lasurlocalfarbe löschenden Unterlage, z. B. Fleisch: Schatten graublau, Licht hellfleischfarbig (Correggio). Oder man unterlegt den Schatten überhaupt lichtabsorbirend lasurfarbig, das Licht deckfarbig etc. Es modellirt sich auch insofern sehr angenehm auf diese Weise, weil der Gegensatz von Deck- und Lasurfarbe schon gut Licht und Schatten ausdrückt, und also bei vollständiger Deutlichkeit der Modellirung dennoch das Ganze sehr hell gehalten werden darf.

hat keine Schwierigkeit, aber man kann mit ihr das Licht nicht höhen. Desshalb sei die Untermodellirung eher etwas zu hell, als zu dunkel[1]).

Lasuren dürfen nicht gequält werden.

Je frischer man die Lasur aufträgt und je sicherer und voller man mit ihr malt, desto schöner und in sich verbundener sieht sie aus. Die sehr flüssige Farbe, welche Moderne beim Lasiren anwenden, zeugt davon, dass sie die Vortheile des Verfahrens nicht kennen. Man lasire mit vollem Pinsel und solider Farbensubstanz, nur so ist man sicher und frei. Und dann vollende man mit einem Male, so vortrefflich man es vermag[2]). Kleinigkeiten zu retouchiren, geht sehr wohl an. Aber ganze Flächen, mehrmals und immer von Neuem mit flüssiger Farbe lasirt, werden schmutzig und unsicher und trüb von Ansehen.

b) Zur Darstellung von Körpern transparenter Substanz. Wasser.

Körper von transparenter Substanz, z. B. Wasser, transparentes Laub, können natürlich nur mit Intensivlasur schön nachgeahmt werden. Die Form muss gut vorbereitet sein. Sieht man durch die Wassermasse Lichtschein, so unterlegt man die transparente Welle mit der Farbe des Lichts. Sieht man den Grund der Wasserfläche, so malt man zuerst die Formen und Farben desselben und zieht die Wasserfarbe darüber. Auch hier leuchtet wieder das Rationelle des Verfahrens, als erleichternd, ein.

Das zarte Roth der Lippen und der röthlich schimmernden Tiefen des Fleisches, die dunklen Farben und Schatten der Haare, die dunkle Farbe des Auges, intensivfarbige Reflexe der Falten starkfarbiger Gewänder u. s. w. kann man nur mit Intensivlasur passend darstellen.

---

[1]) Soll man, wie es manche moderne Nachahmer später Decadenzmaler lieben, „Bravour“ in Pinselstrichen sehen, so dürfen das nie Pinselstriche der Unterlage sein. Es befinde sich immer der Pinselvortrag in der Lasurschicht. Besser und schöner ist es aber, wenn man in Malereien gar nichts vom Pinselstrich gewahr wird.

[2]) Aus diesem Grunde ist es auch gerade bei Lasuren wichtig, dass man sie lange nass halten könne. Es ist ganz verkehrt, gerade den Lasuren stets stark trocknende Mittel beizusetzen. Versetzt man aber einen Trockenfirniss mit der nasshaltenden Petroleumsorte, so eignet er sich zum Verdünnen der Lasurfarbe.

Gegensätze

Zu dem schönfarbigen Charakter der Intensivlasur wird dann den treffenden Gegensatz bilden, erstens, der farblose Glanz, welcher mit halber Deckfarbe aufgeschimmert oder mit hoher aufgesetzt wird, zweitens, der blauende Charakter der Medien [1]).

Ein Bild, dessen Körperwelt mit Intensivlasuren gemalt ist, und dessen Himmel mit hellen Halbdeckfarben stumpf über absorbirende Lasur aufgehellt wurde, wird eine grosse Vertiefung des Raumes zeigen. Mit richtiger Verwendung der Schönfarbigkeit Gemaltes wird überhaupt einen Adel, eine Pracht und Eleganz der Erscheinung haben, welche es in seiner Stofflichkeit weit über das plump Materielle der umgebenden Körperlichkeit erhebt, das bescheidene Oelfarbenmaterial mit köstlichen und edlen Stoffen auf gleiche Stufe stellt und den Inhalt des Bildes in eine höhere, ihm als Kunstwerk eigene Sphäre versetzt.

Aesthetischer Erfolg.

Vorherrschende Schönfarbigkeit legt aber eine Bedingung auf, sie duldet in demselben Bilde keinen andern Charakter neben sich. Es müssen daher alle Deckfarben, halbe und ganze, sowie die blauenden Medien in einem solchen Bilde einer allgemeinen schwachen Tönung durch Firnisslasur unterworfen werden.

Eine Reichhaltigkeit an Nüancirungen ist in den Transparentfarben geboten, gegen welche alles aus Deckfarbe Gemalte arm, dürftig und schwerfällig erscheinen muss; aber auch die stärkste Farbigkeit wird nicht bunt, sondern durch den vom Grund herkommenden Ton werden alle Farben ver-

---

[1]) Je vollständiger das Element der Lasurfarben in einem Bilde ausgebeutet ist, um so reicher wird sich auch das Element der trüben Medienfarben entwickeln lassen. Einmal, wegen der starken warmen Gegensatzfarben, dann wegen der gut lichtabsorbirenden Unterlagen für die trüben Medien; je lichtabsorbirender die Unterlage ist, um so höhere Schichten halber Deckfarbe werden noch als trübende Medien wirken können, d. h. eine um so grössere Scala derselben kann entwickelt werden.

Daher auch die alten Schulen mit ihrer starken Entwickelung der Transparentfarben eine so viel grössere Vertiefung und mannigfaltigere Nüancirung der zurückweichenden Pläne der Ferne aufweisen, als alle späteren.

einigt. Schon an und für sich hat die transparente Farbe etwas Mildes gegen die cruderen, brutaleren Deckfarbencharaktere. Diese müssen denn auch in ihrer höchsten Kraft, schon um die Täuschung des innerlichen Leuchtens aufrecht zu erhalten, aus schönfarbigen Bildern wegfallen. Wird dieses beobachtet, so besitzen wir wirklich — relativ zu unsern sonstigen opaken Farben — in der Transparenttechnik auf heller Unterlage das Mittel, das Selbst- und Innerlichleuchten hoher Lichterscheinungen der Natur nachzuahmen[1]).

§ 10.

Lichtabsorption von der Oberfläche her.

Wir betrachten jetzt die Lasurfarben noch in der Eigenschaft, dass sie das weissliche Tageslicht von ihrer Oberfläche nicht stark reflectiren, sondern es vielmehr absorbiren.

Vorbild der Natur.

Hiedurch eignen sie sich zur Darstellung jener dunkleren Schatten, in welchen in der Natur das weissliche Tageslicht, oder aber der Luftton auf den Körperoberflächen nur wenig mitsprechen. Solche sind also, erstens, die intensivfarbigen Schatten nahestehender Gegenstände, zweitens, die dunklen Schattentiefen, in denen alle Farbe zu sattem Schwarz erlischt.

Reflexion und Absorption im Gegensatz.

Wir sind aber ausserdem in der Malerei oft genöthigt, auch solche Schatten, welche in der Natur noch sehr hell und stumpffarbig erscheinen, mit Lichtabsorption auf der Oberfläche von den deckfarbigen Lichtern zu unterscheiden. Denn die Natur hat wohl neben ihren Schatten so helle Lichter zur Verfügung, dass der Unterschied, sei der Schatten auch noch so hell, nicht verloren geht. So gilt ein Licht auf

---

1) Auch Sonnenscheinbeleuchtungen können, wenn sie einmal gemalt werden sollen, nur mittelst Verwendung und Ausnützung der Schönfarbigkeit einigermassen treffend nachgeahmt werden, ohne allzubunt herauszukommen; wird doch auch in der Natur die Localfarbe der Gegenstände im Sonnenlicht desshalb intensiver, als sonst, entweder, weil verwandtfarbiges Sonnenlicht sie doppelt färbt, oder, weil das starke Licht, unter die Farbenoberflächen eindringend, gesättigt zurückkehrt.

dunkelbrauner oder schwarzer Localfarbe in der Natur noch als Helligkeit neben einem nur eben beschatteten Mittelton von Weiss, obwohl das Braun dem Weiss gegenüber als starke und dunkle Localfarbe aufrecht bleibt. Wir, in der Malerei, können uns dem nicht anders nähern, als indem wir das Braun entweder deckfarbig darstellen, Licht von seiner Oberfläche reflectirend, oder transparentschönfarbig, Licht aus seinem Innern hervorlassend. Das Grau des Schattens von Weiss aber müssen wir durch darübergeführte lichtabsorbirende Lasurfarbe als lichtarmen Schatten charakterisiren. Ganz im Anfang dieser Betrachtung ist schon gesagt worden, dass wir sogar mit mässigen Fällen der Beleuchtungsstärke wirklicher Opakkörper concurriren können, wenn wir so die höchsten Lichtreflectoren, über die wir verfügen, im Gegensatz zu den dunkelsten Lichtabsorbenten unseres Materials zur Verwendung bringen.

Erreichbarer Lichtumfang der Natur.

Die verdunkelnde Eigenschaft eines Lasurüberzugs zeigt sich schon in den dünnsten Lasurschichten der weissen Tafel. Auch der leiseste gelbliche Hauch hat den starken Reflector schon um etwas verdunkelt. Es kommt nur darauf an, dass der Gegensatz aufrecht erhalten bleibe.

Dünne absorbirende Schicht über Weiss.

Dieses macht nun Klartuschungen sehr erwünscht bei solchen vorbereitenden Untermodellirungen, bei welchen man keinen zu dunklen Untergrund für die nachfolgende Farbendecke schaffen und dennoch die Modellirung der Form gut festhalten will. Man braucht die Schatten nur mit leichter Lasurtuschung zu versehen, die Lichter dagegen deckfarbig aufzuhöhen, so wird man auch in dem blassesten Bilde eine deutliche und kräftige Modellirung erblicken[1]).

Daher liebten auch die Alten (zum Vortheil der von ihnen so sehr gesuchten Tageshelligkeit) warme Lasurschatten und kalte Deckfarbenlichter; nicht auf die Wärme der Schatten

Wie zu verstehen ist: kalte Lichter, warme Schatten.

[1]) Am angenehmsten ist es, gegensatzverstärkend noch Farben entgegengesetzter Richtung zu Hilfe zu rufen. Beispiel: Correggio's blaugraue Lasurschatten, helllocalfarbige Deckfarbe im Licht des Fleisches. So auch alte Bologneser Schule (Francia).

kam es ihnen so sehr an, als auf die Licht absorbirende Kraft der Lasurfarbe[1]).

So ist es beim Malen sehr heller Localfarbenmassen, die als Complex hell gegen massige Dunkelheiten zu stehen kommen sollen, dabei aber voll vielen Details sind, eine äusserst erleichternde Manipulation, dass man die Schatten, welche die Formen dieses als Masse hell wirkenden Details präcisiren, schon durch leichteste Lasurlagen von den deckfarbigen Lichtern genügend zu unterscheiden vermag. Ist das Ganze dieses Complexes noch nicht fertig genug, aber schon zu unruhig, so giebt man eine leichteste lichtabsorbirende Lasur darüber und kann dann bequem auf der harmonisirten und beruhigten Fläche, ohne sie gerade sehr verdunkelt zu haben, das Detail weiter entwickeln.

Stärkste Lichtabsorption.

Am stärksten wird die Wirkung der lichtabsorbirenden Kraft einer Lasuroberfläche zu Tage treten, wenn die Farbe der Lasur und die der Unterlage einander löschende Strahlen sind. Klarroth über Klargrün ergiebt volle Finsterniss. Deshalb ist auch Mengung aus Grünspan und Schwarz ein vortreffliches Mittel, um die Grauschatten in's Rothe gehender Localfarben zu vertiefen, und Mengung aus Lack und Schwarz ist für die Vertiefung grüner Schatten geeignet. So ist violettblaue Tönung eine vortreffliche oberflächliche Absorption für Gelbbraun, und eben desshalb auch der grünliche Asphalt für Schattentöne des Fleisches, besonders des rosafarbenen, eine so wirksam verdunkelnde Lasur. Freilich Mancher, der alle Farben im Bilde mit Asphaltlasur abschattiren will, muss sich nicht wundern, wenn der Asphaltüberzug nicht immer den gewünschten Effect hervorbringt. Auf gelber oder gar grünlichgelber Localfarbe z. B. muss derselbe statt der gehofften Verdunkelung etwas ganz Anderes leisten, das nämlich, dass er auf der verwandtfarbigen helleren Unterlage, statt das Gelb

[1]) Moderne haben denn gleich ein Recept aus einer Sache gemacht, welche, als eine für alle Fälle giltige Naturbeobachtung hinzustellen, den Alten nicht einfiel. Nur als Erleichterung für die Kräfte des technischen Materials gilt die Regel: warme (Lasur-) Schatten, kalte (Deck-) Lichter.

derselben grauer und schattiger zu machen, vielmehr selbst zum in feuriges Braungelb umgewandelten, durchleuchteten Mischungscomponenten wird und um so mehr mit seiner Farbe zur Geltung kommen muss, je stärker hellgelb die Unterlage ist, und je mehr sich seine eigene Schicht dem Culminationspuncte der Farbenintensität nähert.

Schwarze Schatten.

Für vollständig schwarze Klarschatten [1]), welche auf dem vollen Schwarz unserer schwarzen Tafel ausgeführt werden sollten, würde es ganz gleichgültig sein, welche Farbe wir noch nähmen; weiter in die Tiefe, als zu diesem Schwarz, können wir nicht gelangen. Ist nur ihre Stelle im Bilde unzweifelhaft festgestellt, so können wir sie gleich vom Anfang an vollkräftig einmalen. Es nöthigt uns diese grosse Tiefe zu Energie in andern kräftigen Dunkelheiten des Bildes.

Farbendeutliche Klarschatten.

Es giebt aber auch andere grosse Schattentiefen, in welchen — zwar noch sehr wenig, aber doch noch etwas — von Localfarbe sichtbar ist, so dass sich in ihnen noch Blau von Grün oder Roth, ja verschiednerlei Nüancen schwarzer Localfarbe von einander unterscheiden. Diese fertigt man am Besten folgendermassen auf weissem Grunde an. Man legt zuerst den Grad der Schattentiefe aus Klarlasur von Grau, oder aber man legt eine Lasurschicht einer Farbe, welche die gewollte Localfarbe zu Schwarz löscht. Aber nicht zu dicht und dunkel, sondern so, dass der weisse Grund noch tüchtig hindurch scheint. Dann giebt man die Localfarbe gleichfalls in Klarlasur, aber in dickerer Schicht, als die Unterlage ist, darauf. Man hat so eine grosse, aber immer noch transparente und farbendeutliche Tiefe erzeugt. In der Mischung giebt der obenstehende Component die Hauptfarbe her. Die Unterlage zieht diese sanft in's Graue.

So ist dicke Schicht von Klarlasur über Weiss gleichfalls, und noch farbendeutlicher, ein tiefer klarer Schatten mit Aufrechthaltung der Localfarbe.

Wird in farbendeutlichen Halbschatten der Localfarbe nicht

---

[1]) Klarschatten ohne weissliche Trübung oder Luftton.

bis zum Culminationspunct der Farbenschönheit des Transparentpigments hinangegangen, oder nicht (nach der Dunkelheit hin) über denselben hinaus, so muss das daneben stehende Licht natürlich schon sehr weisslich sein. (Oft bei Paolo Veronese.) Bei solcher Helligkeit werden dann für schöne sattfarbige Kraftschatten des Vordergrundes alle jenseits des Culminationspunctes der Farbenschönheit liegenden Nüancen ausreichen [1]). Solche klarlocalfarbige Schatten von obenher mit Lasur von auslöschender Farbe zu verdunkeln, ist nicht räthlich. Nur, wenn es eine äusserst schwache Nachhilfe ist, ist es statthaft. Die obenliegende Farbe spricht, sowie sie in Dicke der Schicht kommt, sofort in die Localfarbe mit hinein. Farbenklarste Halbschatten.

So ist es auch, wenn Grün oder Blau durch Roth oder Braun sehr verdunkelt werden sollen (oder umgekehrt) immer räthlich, die verdunkelnde Farbe zu unterst zu legen und die Localfarbe darüber. Ward aber z. B. eine dunkle Deckfarbe auf verdunkelnder Unterlage aufmodellirt, und genügt eine Abtönung mittelst verwandter Lasurfarbe nicht, um das weissliche Tageslicht in gewünschtem Maasse von der Schattenstelle hinweg zu nehmen, so mag dann, aber nur äusserst schwach, eine löschende Farblasur von obenher nachhelfen; oder, wenn die Modellirung auf Neutralgrau gemacht ist, eine Lasur von Schwarz; auch kann die Lasur von der Farbe der absorbirenden Unterlage der Deckfarbenmodellirung sein. Wann Correctur durch Verdunkeln von der Oberfläche her statthaft mittelst löschender Farbe oder Farbe der Grundlage.

Soll deckfarbige Untermodellirung durch Lichtabsorption von der Oberfläche her weiter vertieft und dennoch intensivfarbig im Schatten werden, so muss sie genügend hell sein. In ihren Schattentönen muss sich noch weissliches Licht genug befinden, um farbendurchleuchtend durch die saftige Lasurschicht hindurch sprechen zu können. So kann es kommen, dass in einem Schatten z. B. Eisenviolet und Weiss, das doch eine stumpfe, graue Mischfarbe ist, für die Schön- Deckfarbenunterlage.

[1]) Diese, die klarschwarzen, die dunkelst und heller intensivfarbigen Schatten sind es, von denen Rubens sagt, es dürfe kein Weiss hinein kommen. In der festen Unterlage aber soll es sogar stehen.

farbigkeit einer Lacklasur, die einen intensivrothen Schatten erzeugen soll, ein wirksamerer Reflector, als Zinnober, sei. Dieser wird zwar, mit Lack lasirt, ein heftigeres Roth geben, aber ein festes und düsteres, nicht ein schönfarbiges Schattenroth.

Neutralgrau für Intensivfarbenschatten.

Neutralgrau, welches noch Weiss genug enthält, um den Culminationspunct der Farbenschönheit hervorzuheben, ist stets eine gute Unterlage für durch Lasur zu erzeugende farbenreine Klarschatten.

Dumpffarbige Schatten zurückliegender Pläne.

Liegt der Dunkelheitsgrad des Schattengraues der neutralgrauen oder stumpf localfarbigen Untermodellirung über denjenigen hinaus, welchen das in lichtabsorbirender Schicht darüber zu legende Transparentpigment im Höhepunct seiner Farbenschönheit besitzt, so kann die lichtabsorbirende Lasur nur noch schwachfarbig zum Vorschein kommen, quasi als ein Medium, das sich vor die Töne der Untermodellirung legt, und durch das diese nun, dahinter zurückweichend, mit geschwächtem Licht herschimmern. Diese Art des Verfahrens eignet sich daher trefflich für undeutlich farbige Schatten in landschaftlichen Mittelgründen, sowie auch in solchen Clairobscuren, in denen die Kraft und Wärme des Colorites in die hohen Lichtpartieen verlegt ist, und sie kann vornehmlich dann von besonderer Wirkung sein, wenn die im Bilde herrschende Beleuchtung von vorn her einfallende ist. In solchem Falle werden nämlich im Naturvorbild diejenigen Körpertheile und Flächen am hellsten erscheinen, die am weitesten nach vornhin treten, die zurückweichenden und von der Richtung des Lichtes sich mehr und mehr abwendenden aber gradatim weniger hell. In der stumpflocalfarbigen, oder aber neutralgrauen Untermodellirung nun werden diese an Licht abnehmenden Partieen auf dunkler Unterlage mittelst allmählich auslaufender oder an Dicke abnehmender halbdeckfarbiger Schichten gemalt worden sein. Kommt dann hierüber die lichtabsorbirende Lasur zu liegen, so werden die Töne der Untermodellirung um so tiefer unter dies Medium zurücksinken, je dünner sie geschichtet sind, oder je weiter zurückweichende Partieen des Naturvorbildes sie vorstellen. Die

hervorspringenden Lichtpartieen der Körper hingegen werden in der Untermodellirung mit hochgeschichteten Deckfarben gemalt worden sein und ragen so stufenweise über das Medium der lichtabsorbirenden Lasur hervor. Das Auge des Beschauers erkennt dieses durch die maltechnische Operation erzielte Verhalten und findet sich durch dasselbe in der Anerkennung der Naturähnlichkeit des Bildes — unter der Voraussetzung natürlich, dass dessen Modellirungstöne auch sonst natürliche Formenbildung und Färbung zeigen — noch weiter unterstützt.

So kann man auch ferne Lufttöne des Bildes, welche etwa zuviel Weiss bei der Uebergehung mit Medienschicht erhalten haben und hiedurch zu positiv wirken sollten, mittelst leichter lichtabsorbirender Blaulasur zurückdrängen.

Schliesslich kann ein ganzes Bild durch eine allgemeine schwache Firnissabtönung hinter seinen Rahmen zurückgedrängt werden.

§ 11.

Kalte und warme, vor- und zurückgehende Farben.

Man pflegt die Farben der blauen Farbenrichtung kalte und die der gelben und rothen warme Farben zu nennen. Auch unter den Blaupigmenten können wir aber, relativ zu andern Blaupigmenten, wärmere aussondern. In Mischung mit Weiss zeigen sich manche Sorten von Blau grünlich oder violetlich, andere beharren im kalten Blau. Die ersteren können wir denn, relativ zu Blau, wärmere Blau nennen. Ebenso können wir als kaltes Roth solches bezeichnen, welches sich — besonders in Mischung mit Weiss — zum Violet hinneigt. Unvermischt mit Weiss, scheinen Neapelroth, gebrannter Lichtocker und das sogenannte Indischroth fast gleiche Wärmegrade zu besitzen. Sowie sie mit Weiss gemischt werden, erweist sich das Indischroth als entschieden kalt im Verhältniss zu Neapelroth oder gar zu lichtgebranntem Ocker. Noch wärmer sind gebrannte Siena und Orangecadmium. Von den Gelb könnten wir sowohl diejenigen die kälteren nennen,

welche in's Grünliche fallen, als auch die, welche, mit Weiss gemischt, leicht ihre Intensität verlieren, oder an sich schon einen grauen Stich haben, also z. B. den sogenannten gelben Ultramarin, Neapelgelb und lichten Ocker. Goldocker, Siena und Chrom, welche unter Mischung mit Weiss nicht so schnell ihre Intensität aufgeben und sich auch hier als Gelb behaupten, sind dagegen wärmer. So giebt es auch kalte und warme Grün, ja sogar Schwarz in den Malerpigmenten.

Im Allgemeinen sind alle Mengungsmischungen mit Weiss kalte Farben zu nennen gegen die innerlich durchleuchteten Intensivcharaktere der Farben auf hellem Grunde. Selbst preussisch Blau und Cobalt in Intensivlasur auf Weiss möchten, wenn wir uns auch scheuen dürften, sie warm zu nennen, doch noch innerlich befeuert genannt werden müssen gegen ihre aus mechanischer Mengung mit Weisspigment entstandene Mischfarbe.

Erklärung. Wir werden uns dieses so erklären müssen, dass die in der Pigmentmasse enthaltenen trüben Medien mit ihren farbeverändernden Wirkungen thätig werden. Steht das Pigment transparent über weissem Grund, wobei nun die dem Auge häuptsächlich fühlbar werdende Richtung des Lichtstrahles die durch die Medien herwärts gehende ist, so kommt die warme Farbenwirkung der trüben Medien zum Sprechen.

Mitwirkung der trüben Medien. Stehen in der Mengung mit Weiss die trüben Medien über dem dunklen Hintergrund des nach seiner Tiefe zu, wohin kein Licht mehr dringen kann, verdunkelten Pigments, so muss der blauende oder kalte Mediumsfarbencharakter zur Geltung kommen. Am auffallendsten wird also der kalte Charakter aller Pigmente gesteigert erscheinen, wenn dieselben in Mengung mit Weiss — also unter Zumischung weisslicher Medien — auf lichtabsorbirenden Grund zu stehen kommen.

Gegensatz. Ist die Farbe des Grundes erzeugt aus Intensivlasur einer warmen Transparentfarbe über weissem Reflector, so dass nun hier die warme Farbenwirkung der Medien die natürliche Wärme der Farbe noch erhöht, und kommt auf ein Stück solchen Grundes Mengung einer kalten Localfarbe mit Weiss in Medienschicht zu stehen, so werden wir einen ausserordent-

lichen Gegensatz von Warm und Kalt hervorgerufen sehen. So wird preussisch Blau + Weiss in dünner Schicht auf (umher sichtbarem) Grunde von transparentem Hochgelb über Weiss etwa der grösste Gegensatz von Kalt und Warm sein, den man mit Pigmenten hervorrufen kann. Ein sehr grosser wird aber auch schon sein ein blasses Deckroth oder Deckgelb, ähnlich auf einem transparenten Roth oder Gelb angebracht, welches nur gerade lichtabsorbirend genug ist, um die trübenden Medien der Halbdeckschicht als blauende wirksam werden zu lassen.

Vor- und Zurückgehen.

Dass jeder Maler seine Pigmente gut darauf hin kenne, ob sie mit Weiss kälter oder wärmer mischen, wird nun desshalb wichtig, weil mit der Empfindung von Warm und Kalt noch eine andere für die Darstellung des vertieften Raumes sehr bedeutsame verbunden ist, nämlich die des anscheinenden Hervortretens und Zurücktretens der Farben. Zwar möchte es im Allgemeinen nicht ganz richtig sein, zu sagen, warme Farben träten hervor und kalte träten zurück[1]). Es kommt hiebei wohl noch ein anderes Element in Betracht, nämlich die Lichtstärke der Farbe, und ob deren Licht direct von der Oberfläche oder unter der Oberfläche hervor zu unserm Auge strahlt, oder ob es von der Oberfläche nach der Tiefe hin absorbirt wird. Aber Kalt und Warm der Farben kommen jedenfalls unter Umständen auch in Betracht.

Andere Elemente des Vor- und Zurückgehens: Lichtstärke und Richtung des Lichtstrahles.

Beim Sehen in den wirklich vertieften Raum der Natur bekommt das Auge so deutliche Vorstellungen vom Vor- und Zurückstehen der Dinge, dass es wohl hier in der Regel nicht begegnet, dass uns Farben oder Lichtstrahlen von grösserer oder geringerer Stärke, als ihr Platz in der Landschaft erwarten lässt, lange über das Vor oder Zurück ihres Standortes täuschen. Der blaue Schlagschatten, der über ein gelb

1) Brücke weist das Vor- und Zurückgehen kalter und warmer Farben an der heftigen Farbe bunter Gläser sehr deutlich nach. An minder heftigen Farben die Erscheinung wahrzunehmen, will meinem Auge nicht gelingen. Ich vermag nicht, eine kräftige Rothlasur über Weiss vor einer gleich lichtstarken Blaulasur über Weiss als hervortretend anzuerkennen.

von der Sonne beleuchtetes Haus fällt, liegt uns auf demselben Plan, wie das helle warme Licht, weil wir die Zusammengehörigkeit der Form des Hauses bald erkennen, oder, als bekannt, gar nicht bezweifeln. Wenn dieses nicht so wäre, so müssten uns die hellen und warmen Farben der Abendwolken weit vor alles Andere und selbst vor das in unsrer Nähe befindliche Dunkle und Kaltfarbige hervor zu treten scheinen; aber wir sind sogar da ganz ausser Zweifel, dass die Sonne weit hinter den Häusern stehe, wo ihr Glanz über die dunklen Ränder derselben hinüberstrahlt.

Das gemalte Nachbild.

Insofern nun ein Bild die Naturerscheinung darstellt, werden wir auch das anscheinende Vor- und Zurücktreten der Farben zunächst nach dem Standpuncte der nachgeahmten Gegenstände, welchen die Farben anhaften, beurtheilen, und sind sonst nur keine auffallenden Fehler gegen die Linienperspective begangen, und ist das Gefühl für die plastische Erscheinung und die räumlichen Bedingungen der dargestellten Gegenstände kein zu mangelhaftes gewesen, so geben wir uns auch im Bilde über das Vor und Zurück der Farben zufrieden. So glauben wir die aus ganz hellen und warmen Farben gemalte Luft hinter der dunklen Baummasse stehen zu sehen, sowohl in ihrer ganzen umher verbreiteten Menge, als in den kleinen uncten, wo sie durch die Zwischenräume des Laubs im Innern der Baummasse hervorschimmert. Die kleinen Durchsichten sind vielleicht sogar mit dicker Farbe oben auf die Masse des Baumes aufgesetzt worden. Malen wir aber mit der Farbe der Luft selbst einen gleichfalls hellen Fleck auf die Masse des Baumes und geben ihm die Gestalt eines Vogels, so erkennen wir diesen nun als deutlich vor dem Baume befindlich an.

Wohl aber weiss ein Jeder, dass ihn Lichtstärke, kalte und warme Farben auch in der wirklichen Natur über den Standpunct der Dinge täuschen können, wenn einmal ungewohnte Farben- und Lichtscalen auftreten, wenn starke Wolkenschatten und Dunstfarben das gewohnte Bild verwirren, oder wir auch sonst bei mangelnden Anknüpfungspuncten des perspectivischen Sehens uns über den Standort der Gegen-

stände nicht in's Klare zu setzen vermögen. Wir sagen dann wohl, die Beleuchtung der Natur wirke falsch. Solche Fälle muss der Maler selbstverständlich schon an und für sich vermeiden.

Noch viel wichtiger ist es aber, dass er für seine mangelhaften Darstellungsmittel Alles auszubeuten wisse, was deren Mangelhaftigkeit — und sei es auch nur um etwas — weniger fühlbar macht. Desshalb werden denn die Erscheinungen, die wir jetzt etwas näher betrachten wollen, für ihn wichtig; nämlich das anscheinende Vor- und Zurückgehen von Farben, die sich thatsächlich ganz auf ein und derselben Fläche (auf der seines Bildes nämlich) befinden. Sehen wir zunächst ganz von dem ab, welchen Gegenständen im Bilde die Farben angehören werden. Im Bilde mag es wohl vorkommen, dass Abweichungen von dem hier Gesagten durch sonstige aus der dargestellten Wirklichkeit übergeführte Schlüsse ausgeglichen werden, vielleicht wird sich aber auch manches für die Darstellung Nützliche finden, dem ein Einfluss auf die Wahl des darzustellenden Naturvorbildes gegönnt werden muss. Denn nie soll den Naturalisten der Grundsatz verlassen, dass er aus der Natur dasjenige mit Bevorzugung zur Darstellung auswähle, was am meisten im Bereich seiner Darstellungsmittel liegt.

Hervortreten durch grössere Lichtstärke.

Malen wir auf einer Tafel eine Anzahl von Streifen nebeneinander, weisse, hellgraue, dunkelgraue und schwarze: Wenn wir sie aus der Ferne ansehen, so werden uns die helleren näher zu stehen scheinen, als die dunkleren.

Auf einem Bilde wird nun zwar eine dunkle Baumgruppe vor einer, wenn auch aus dem hellsten Weiss gemalten, Wolke zu stehen scheinen. Es wird sich aber dennoch constatiren lassen, dass das helle Weiss der Wolke den Anschein der Raumvertiefung stört, und dass dieser vortheilhafter hervorgebracht werden kann.

Lassen wir vor der dunklen Baumgruppe einen hellen Stamm aufsteigen, ein wenig dunkler, als die Wolke. Er wird die dunkle Baumgruppe in den Raum zurückdrängen. Verdecken wir uns nun die weisse Wolke mit vorgehaltener Hand,

so wird der Raum zwischen Stamm und Baumgruppe sich augenscheinlich mehr vertiefen, als vorher, unendlich viel vollkommener aber wird in diesem Augenblick der Stamm vor der Baumgruppe hervorzustehen scheinen, als das dunkle Laub vor der weissen Luft hervorstehen wird, wenn wir nun plötzlich die Hand wieder hinwegziehen. Tönen wir die Wolke um soviel ab, dass nicht mehr sie, sondern der vorn stehende Baumstamm das Hellste im Bilde ist, dann wird dieser deutlichst vor Baumgruppe und Wolke in die Höhe gehen, und der ganze Raum des Bildes wird auffallend besser vertieft erscheinen, als vorher.

Klugheit der Alten.

Nicht umsonst haben die grossen Coloristen des Cinquecento ihre Lüfte gegen die hellsten Farben des Vordergrundes so tief, als möglich, abgetönt gehalten. Das Hervortreten der helleren Farben haben sie benutzt und dieselben wirklich in den ersten Vordergrund gestellt. Sollte der Himmel dennoch glänzend erscheinen, obwohl er dunkler war, als die Lichter des Vordergrunds, so wurde eine Stelle der Luft mit einer sehr grossen Dunkelheit im Bilde in Contact gebracht, einen solchen Contrast aber neben den hellen Farben des Vordergrunds zu betonen, wurde vermieden. Auch haben sie nicht allzu oft den ruhigen Ablauf der Lichtstärke vom hellen Vorgrunde nach der mildfarbigen Ferne zu durch zwischengesetzte helle oder dunkle Unterbrechungen gestört. So angeordneten Bildern ist stets eine grosse Breite der Wirkung gesichert.

Und nicht umsonst sehen die modernen Landschaften mit den grellfarbigen Abendlüften und den dunklen Silhouetten der Bäume so platt und raumlos aus, neben den Altdeutschen und Altitalienern, die solche Effecte vermieden. Es hilft Jenen zu Nichts, dass man im Naturvorbilde tief in den Abendhimmel hineinsah und die Baumsilhouetten weit hervorstanden. Der Meister malte, was man besser malen konnte, und somit wirkt sein Bild neben dem misslungenen Versuch, wie vertiefter Raum.

Die gleiche Erfahrung hielt auch die Alten ab, die bei den Modernen so stark beliebten Randlichter zu malen, welche

aus dem Bilde herkommende Beleuchtung auf den Gegenständen verursacht. Der helle Rand kommt in der Malerei leicht über die dunkle Mitte des Gegenstandes hervor, und wenn der Gegenstand ein runder Körper sein soll, so sieht das Bild falsch und hohl modellirt aus. Sind dagegen die hervorstehenden, uns näher liegenden Theile eines runden Körpers vom Licht getroffen und die zurückgehenden oder sich von uns entfernenden abgetönt, so wird uns durch die Hilfe des Vor- und Zurückgehens heller und dunkeler Farben die Modellirung der Form deutlicher.

Vor- und Zurücktreten kalter und warmer Farben.

Es ist nicht zu leugnen, dass in sehr starken Farben, wie in denen des Prisma's oder vom Licht durchschienener bunter Fensterscheiben, die warmen Farben vor die kalten hervorzutreten scheinen. Bei unseren Malerfarben wird sich dies kaum sagen lassen, ohne dass man stets zugleich nachweisen könnte, die Lichtstärke der Farbentöne und die Hauptrichtung, welche der Lichtstrahl in der Pigmentmasse verfolgt[1]), mache einen entscheidenden Einfluss geltend.

Stellen wir eine Reihe so schöner Intensivfarbencharaktere, als wir nur immer darstellen können, neben einander, Blau neben Gelb, und Roth neben Blaugrün, und betrachten sie aus einiger Ferne; wir werden kaum beim Zurücktreten den Eindruck bekommen, dass einer davon vor die Reihe hervortrete und uns nachfolge. Ebenso wird es sein, wenn wir die Reihe aus lauter an Lichtstärke einander gleichstehenden Deckfarbencharakteren anfertigen. Ja noch mehr. Stellen wir neben einen dunkleren Intensivfarbencharakter, z. B. neben Transparentdunkelorange eine hellere stark gehöhte kalte Deckfarbe, z. B. Helldeckblau, so tritt sogar diese hellere Farbe, obgleich sie kälter ist, aus der Entfernung angesehen, über die lichtärmere warme hervor. Es ist also ersichtlich, dass die Menge und Heftigkeit des zu unserem Auge zurückgestrahlten Lichtes den Sieg über das Kalt und Warm der Farbe davon trägt.

---

1) Ob das Licht von der Oberfläche, oder unter derselben hervor zum Auge herstrahle, oder in den Grund des Pigments hinein absorbirt wird.

Wenn man dagegen eine nur dünne Schicht von hellem Deckblau auf lichtabsorbirende Unterlage aufträgt und sie dann neben durchleuchtetes Transparentorange stellt, so tritt alsdann das Orange bedeutend hervor. Man trage so eine Halbdeckschicht von Blau, allmählich verlaufend, auf transparente Dunkelorangeunterlage. Der Grund wird lichtabsorbirend genug für die Halbdeckschicht sein, da diese die unter ihr befindliche Stelle durch die Lichtabsperrung, die sie selbst verursacht, noch verdunkeln hilft. Das transparent durchglühte Dunkelorange tritt weit vor das zurückfliehende Blassblau hervor. Wir fühlen unter der Oberfläche der Transparentfarbe hervor den Lichtstrahl auf unser Auge andringen. Das wenige Licht, welches uns die dünne Blauschicht zusendet, scheint von uns hinweg, in die Tiefe des Grundes hineingezogen zu werden. In solchem directem Gegensatz wird uns dieser Unterschied fühlbar.

Legen wir gerade so in Halbdeckschicht einen Streif von Helldeckgelb auf intensiv durchleuchtetes Blau, so tritt gleichfalls wieder die hellere und durchleuchtete Farbe, also das Blau, über das Gelb hervor. Eine hochdeckende Schicht von Deckfarbe dagegen, am Anfang des verlaufenden Streifs aufgesetzt, tritt im einen, wie im andern Falle über die Lasurfarbe hervor.

Ob ein lichtarm verlaufender Streif von Hellgelb über Transparentorange näher hervortrete, als ein daneben gestellter ebenso lichtarmer blauer, wird schwer festzustellen sein, der hellgelbe hat immer den Vortheil, dass das zu Grunde liegende Orange ihm verwandt ist und ihn in Farbe und Helligkeit unterstützt, daher die Medienfarbe erst in sehr dünner Schicht zur Geltung kommt. Aber es möchte allerdings scheinen, dass ein solcher blassgelber Streif über den blauen dann etwas hervorträte.

Steht man in der Nähe, so scheint die Halbdeckschicht sich entschieden vor dem Lasurgrunde zu befinden. Dass dieser uns nachfolge und hervortrete, wird erst auffallend, wenn man sich einige Schritte weit entfernt. Dieses mahnt zu einer gewissen Vorsicht beim Malen. Auf vielen Bildern des Rubens, dessen Technik gegen die des Cinquecento

schon eine sehr fahrlässige war, sehen wir die Lichtmodellirung mit einer Klarlasur über heller Unterlage angelegt und dann mit Deckfarbe das Licht aufgehöht. Die Schicht der Hauptlichter läuft allmählich dünn in den Lasurgrund aus, und dieser ist als zweiter Halbton des Lichts und Uebergang zum klargetuschten Schatten unberührt stehen gelassen. In der Nähe gesehen, fällt nichts Unangenehmes auf, tritt man aber zurück, so behaupten sich nur die hohen Lichter; die mit halber Deckfarbe gemalten Halbtöne sinken hinter die Halbtöne aus Lasur und häufig sogar hinter die Töne der klargetuschten Schatten dumpf und schwer unter. Die Richtigkeit der Modellirung erscheint also gestört. Wäre der ganze Lasuruntergrund mit halber Deckfarbe überzogen, wie bei den soliden Altdeutschen, und diese Deckfarbe zuletzt selbst wieder lasirt, so würde sie neben dem gleichfalls lasirten Schatten, richtig, als das am weitesten nach vorn Modellirte hervortreten. Aus ihrer und des Schattens Oberfläche strömt nun Licht in gleicher Richtung auf das Auge zu, nur, dass es auf der Schattenstelle von der dunkleren Lasur mehr zurückgehalten wird.

Will man einzelne hohe Lichter auf helle intensive Lasurtöne mit Deckfarbe aufsetzen, so kann dies nur geschehen, indem man die Deckfarbe der Lichter sehr stark impastirt. Modellirt man mit halber Deckfarbe auf Lasuranlage, so sei dieser Lasuruntergrund — sofern er in einzelnen Stellen der Modellirung stehen bleiben soll — immer dunkel genug, um auch gegen die letzten Ausläufer der Halbdeckfarbenschicht zurückzutreten. Besser aber ist es, man tilgt ihn aus.

Blaue Lufttöne und röthliche Lichter der Ferne, welche etwas zu hell und deckend geworden sind, treibt man passend durch eine schwache Lasur, sei dieselbe auch eine warme, zurück. Man hat hiedurch ihr Oberflächenlicht absorbirt. Dagegen hilft es nichts, einen zu dunkel gewordenen Ton des Vorgrundes, der hervorgetrieben werden soll, noch weiter warm zu lasiren. Man verdunkelt ihn nur immer mehr. Wenn er aber nur zu grau und blassfarbig ist, und man ihn noch durch eine Lasur intensivfarbig machen kann, so mag dann

die Farbe dieser Lasur auch eine kalte sein, dann treibt man ihn hervor; — so werden denn z. B. helle blaue Gewänder des Vordergrundes, aus starker Deckfarbe oder mit Intensivlasur auf Weiss oder Weissgelb gemalt, über dunklere rothe und gelbe des Mittelgrundes, welche aus schwacher Halbdeckfarbe auf dunkle Unterlage geschummert und nochmals mit lichtabsorbirender Lasur überzogen sind, weit hervortreten.

Ich will übrigens zugeben, dass es eine fehlerhafte Eigenheit meines Auges sei, das Hervortreten der warmen vor die kalten Farben nicht als absolut feststehend zu erkennen. Ist dieses ein individuelles Gebrechen, so ist jedenfalls durch die Möglichkeit, dass durch die Art der Mischung mit Weiss, ob man nämlich direct mengt, oder den dunklen Componenten als Lasur über das Weiss zieht, jede Farbe kalt oder warm gemacht werden kann, der Malerei ein um so grösserer Vortheil geboten. Denn würden nun Fernen mit Kaltcharakteren von Blau (Mengung + Weiss), über Dunkel getragen, angefertigt und in den Vordergrund hauptsächlich mittelst weisser Unterlegung durchleuchtete Intensivfarben oder hohe Deckfarben der warmen Farbenrichtung versetzt, so wäre dann auf's Drastischste für das Vor und Zurück im Bilde gesorgt. So wäre es auch keine Schwierigkeit, dasselbe Roth einmal im Mittelgrund als kälteres Roth (in Mengung mit Weiss) zurückgehend hinzustellen und davor, im Vorgrund, in Volllasur über Weiss, als hervortretendes. Uebrigens liegen in allem diesem, wie gleich zu Anfang bemerkt wurde, nur Hilfen. Die Hauptsache bleibt immer, dass die Luftabtönungen der Natur zugleich gut in ihren Nüancen studirt und vor Allem die Linearperspective, oder der plastische Ausdruck der Körperlichkeit und des für dieselbe nöthigen freien Raumes richtig sei.

Die örtliche Stellung zweier übereinander getragenen Farben.

Ist in der Malerei kenntlich, dass eine Farbe thatsächlich über eine andere hinüber gemalt ist, d. h. sehen wir die Unterlage an der einen Seite unbedeckt zu Tage liegen, und an der andern unter der oberen Farbenschicht verschwinden, so ist auch dieses für Vor und Zurück entscheidend, besonders, wenn die obere Farbe eine bestimmte Form ausdrückt. Ein

in bestimmtem Contour auf eine helle Luft gezeichneter Baum steht unzweifelhaft hervor. Ebenso steht auch ein bestimmt gezeichneter bläulicher Nebelfleck vor einer positiven oder einer hohen Transparentfarbe, die er theilweise und mit bestimmter Form überschneidet. Moderne fehlen hiergegen unendlich oft. Man sieht Stücke der Luft, über Baumcontoure, um die Ausladungen des Laubes auszuschneiden, mit grobem Pinsel hinüber gemalt, und Durchsichten durch Zweige auf die dunkel angelegten Generalklumpen der Bäume hell hinaufgesetzt. Jedenfalls müssen, wenn dieses Verfahren einmal erlaubt sein soll, die dunklen feinen Ausladungen der Zweige wieder sorgfältig und bestimmt über die eingemalte Luftstelle hinüber gezeichnet werden. Sollen auf den Rändern eines dunklen Gegenstandes Ueberstrahlungen dahinterstehenden, blendenden Lichts ausgedrückt werden, so ist es dennoch nothwendig, dass der Contour des dunklen Gegenstandes zuvor schön und ordentlich festgestellt sei; und dann werde nach Belieben und mit zarter Pinselführung die Lichtüberstrahlung in halbdeckender Schicht von Lichtfarbe darüber geschummert.

Dick und dünn. Schwer und leicht.

Zuletzt, und damit nichts unausgenützt bleibe, was möglicherweise zum Vortheil unsrer Darstellung ausgenützt werden kann, ist noch zu erwähnen die Dicke und Dünne des Farbenauftrags an und für sich, verwendet zu Gunsten des Vor- und Zurückgehens im Bilde. Moderne malen geruhig Dick und Dünn durcheinander. Anders sehen wir die alten Meister verfahren. Noch bei den Schulen der Decadenzzeit ist auch in diesem den Modernen geringfügig scheinenden Darstellungsmittel Geschmack und unverdorbenes natürliches Gefühl bethätigt. Meister der perspectivischen Wirkung, wie Poussin, Claude le Lorrain und Ruysdael haben, für den sachgemässen Ausdruck ihrer Bildoberflächen auf's Beste besorgt, alle zurückgehenden Pläne der Ferne und des Mittelgrundes, sowie die Himmel stets mit dünnerem Farbauftrag behandelt, als die Vordergründe. Auch in der Natur spürt man nur im Vordergrunde die Schwere der Materie, im Mittelgrund und in der Ferne ist das Schwerstoffliche des Eindrucks durch den

Hauch des Lufttons, der sich darüber legt, hinweggenommen. Es gehört ja, streng genommen, nicht in die Malerei, durch Dicke des Auftrags, wie der Bildhauer thut, modelliren zu wollen, und bei den Meistern bester Schulen denkt man überhaupt gar nicht an das Farbenmaterial als solches. Soll es aber einmal sein, so muss umsomehr vermieden werden, was widersinnig ist.

So tuscht denn Claude le Lorrain die Baumgruppen im Mittelgrunde, welche das aus der Tiefe des Bildes hervorstrahlende Abendlicht absperren, aber immerhin noch vom hellen Dunstnebel umflossen sind, mit leichtem Farbenauftrag auf die Luft. Weiter nach vorn zu geht er allmählich immer körperlicher im Auftrag, und ganz im Vordergrunde lässt er die Schwere des Materials zum vollen Ausdruck kommen. Es ist nicht, dass er dächte mit der dickmodellirten Farbe Erde und Steine in ihrer Stofflichkeit nachzutäuschen [1]). Das weiss er wohl, dass Oelfarbe immer Oelfarbe bleibt und dass sie um so kenntlicher als solche wird, je höher man sie aufträgt. Er drückt nur die Empfindung aus, die man auch vor der Natur hat. Auch in dieser erscheint die Stofflichkeit im Entfernten weniger auffallend, als in uns Näherstehendem.

Aber er erreicht auch sonst noch etwas damit. Der leichte Farbenauftrag der Ferne und des Mittelgrunds sperrt das Licht der Himmel weniger energisch ab, als der impastirte der im Vordergrunde befindlichen Bäume. Und so scheinen auf die einfachste Weise sich diese gegen die helle Luft dunkler zu verhalten, als die aus ganz demselben Pigment — nur dünner gemalten zurückstehenden. Er hat obendrein noch das Gefühl aufrecht erhalten, dass wir es in beiden mit ein und derselben Localfarbe zu thun haben. Wie in allem, was jene liebenswürdigen Maler thaten, ist Klugheit und feine Kenntniss der Darstellungsmittel, vor allen Dingen aber Schönheitssinn und Liebe und Achtung der Natur auch in solcher Kleinigkeit ausgeprägt.

1) Manche Moderne mischen sogar Sand in die Oelfarben, um das Terrain besser zu charakterisiren. Hiezu hat sich nicht einmal Ribera aufgeschwungen.

Die Genialität unsrer Tage, welche oft genug in den kleinen Feinheiten des Handwerks Nebensächliches, Pedanterei oder wohl gar über Bord zu werfendes Hemmniss für das mit Feuer auf sein Ziel losstürmende Gefühl erblickt, ist nicht die echte. Just bei den Schwungvollsten und Gefühlstiefsten unter den classischen Altvordern hält die Anspannung der Kräfte bis in's Kleinste auch des Handwerks Stand und bethätigt sich hier als Geduld und Exactheit. Der Verfall aber, wenn er sich mehr und mehr Nachlässigkeiten im Technischen erlaubt, macht uns selbst mit seinen coquettesten Bravourstücken wahrlich nicht den Eindruck wachsender männlicher Kraft; vielmehr nimmt bei ihm Kraft und männliche Wahrheit des Gefühlsausdrucks in gleichem Maasse ab, wie die Vernachlässigung des Handwerks fortschreitet, und die liederliche Technik der Barokzeit ist das lascive Kleid oberflächlichster Geistreichheit. Möchten dies Solche überlegen, welche glauben, einen Beweis von Robustheit des Gefühls abzulegen, wenn sie in ihrer Technik sogar etwas Schmutz mit unterlaufen lassen.

§ 12.

Deckfarben und Deckfarbenmengung.

Als was die hohen Deckfarben in der Oelmalerei zu dienen haben, wird aus dem Vorhergehenden klar geworden sein. Sie stehen als die höchsten Lichtreflectoren entweder auf der Oberfläche zu Tage und sind dann die Repräsentanten hochbeleuchteter opakfarbiger Körperlichkeit, oder sie dienen als helle Folien transparenter Intensivfarben. Als Ausdruck des Selbstleuchtenden können sie nicht angesehen werden, wohl aber können sie, in kleinen Puncten auf Intensivfarben stehend, wegen ihrer Helligkeit und ihres weisslichen matten Lichtes halber Glanz bedeuten. In grösserer Ausdehnung neben durchleuchteten Farben sie anbringen, heisst die Illusion des Selbstleuchtens der letzteren zerstören. Wo sie aber als vom weisslichen Tageslicht beeinflusste Lichter, Halblichter und Halbschatten neben klaren Intensiv- und Vollschatten beleuchteter Körperlichkeit stehen, wirken sie in voller Kraft, und wenn

wir sie in diesem Gegensatz verwenden, so beuten wir den ganzen Lichtumfang der Palette aus.

Soll ein Bild zu dem Zweck, die Wasserfarbenmalerei zu ersetzen, stumpffarbig und ganz mit Deckfarben gemalt werden, so muss ihm der Glanz entzogen werden [1]). Für die Modellirungen gilt dann, was bei den einfarbigen Modellirungen gesagt ist. Das mosaikartige Nebeneinandersetzen aus Mengung erzeugter Mischtöne zum Zweck der Abschattirung ist auch hier ungenügend und barbarisch. Beweis: Man versuche nur die Scala eines einzigen Farbenstreifs der schwarzen Tafel aus Mengungstönen und deren Ineinandervermalung herzustellen. Es wird dies auch beim grössten Aufwand von Mühe nicht angehen [2]).

---

[1]) Man thut diesem Zweck sehr leicht Genüge, wenn man auf einsaugendem Grund mit reichlichem Petroleumzusatz zur Farbe malt.

[2]) Die Beschmutzung, die bei dem Ineinandervermalen der nicht continuirlichen Abschattirungstöne entsteht, wird nicht der einzige Grund dieses Misslingens sein; dieses ist auch noch in einem andern Missstande der Mengungsmischungen begründet, welcher sich einstellt, wenn die Componenten verschiedene Reflexionskraft besitzen. Mengt man Elfenbeinschwarz mit vielem Weiss und trägt das entstandene Grau hochdeckend auf, so zeigt es einen Stich in's Gelbliche. Der gelbliche Fehler des Schwarzes kommt auf dem vielen Weiss zur Geltung, denn er wird unterstützt durch den gelblichen Medienschein, welcher dem obenschwimmenden leichten, durchsichtigen Schwarzpigment durch das Weiss mitgetheilt werden muss. Mengt man nun, umgekehrt, sehr viel Elfenbeinschwarz mit wenigem Weiss und trägt es in hoher Schicht auf, so kommt ein Dunkelgrau zu Tage, viel zu bläulich, um für das helle Gelbgrau als genaue Abschattirung zu dienen. Hier kommen die wenigen Weisspartikel auf dem absorbirenden Schwarz mit blauendem Medienschein zur Geltung. Nur die helleren Nüancen werden mit ihrem Gelblich einander gut verwandt bleiben, und die dunkleren unter sich mit ihrem Bläulich harmoniren. Und da Aehnliches, wiewohl nicht so stark, als hier, bei aller Mengung von Weiss mit sehr dunklen Transparentfarben eintreten kann, so sind nicht einmal die Aufhellungsscalen dunkler Pigmente mit Neutralweiss ganz fehlerfrei, und man muss sie mit Lasur corrigiren. So ist denn Deckfarbenmalerei in Oel, im Sinne der Modernen, gar nicht durchführbar, ausser man entsagt selbst dem vollen Umfang, den Aufhellung mit Weiss gewährt.

Andere Farbentöne durch Mengung mit Schwarz zu verdunkeln, wird, wenn solche Verdunkelung des neutralen Weisses schon Schwierigkeit hat, gar nicht angehen. Roth + Schwarz giebt nicht etwa Dunkelroth, sondern

In allen durch Pigmentmengung erzeugten Mischtönen müssen die Massen der Componenten sehr gut und sorgfältig

Mischtöne durch Pigmentmengung.

Braun, oder Grauviolet, wenn das Schwarz Blau, statt Gelb enthält. Und Schwarz + Gelb giebt nicht Dunkelgelb, sondern Grün.

Auch geht es nicht immer an, eine helle Farbe dadurch nach ihrem Schatten hin zu verdunkeln, dass man ihr ein dunkleres verwandtfarbiges Pigment zumischt. Rother Lack und Neapelroth, gemengt, ergeben zwar ein schönes dunkles Roth, aber keine genaue Abschattirung von Neapelroth. Die besten Abschattirungen geben miteinander die helleren und dunkleren Ockernüancen. Lichtocker + Gold- oder + Dunkelocker kann allenfalls für genügende Abschattirung von Lichtocker gelten. — Goldocker + Chrom ist als Abschattirung von Chromlicht kaum noch genau genug. Sieht man den Palettensatz nur an, so erkennt man auch sofort, dass man es in den helleren und dunkleren Nüancirungen von Gelb, von Roth u. s. w. nicht mit helleren und dunkleren Tönen derselben Localfarbe zu thun hat, sondern mit ganz verschiedenen Localfarben. Und häufig genug kommt in einem Pigment, welches, unvermischt, z. B. leidlich warm schien, plötzlich ein kalter Charakter zum Vorschein, sowie ein hellerer Deckfarbencomponent mit ihm gemengt wird. Neapelroth ist z. B. eine solche Farbe.

Diese Schwierigkeiten vollkommener Abschattirungen machen es denn auch rathsam, wenn man in Oel nur mit Deckfarbenmengungen malen will, sehr helle Probleme zu wählen, ähnlich, wie die alten Temperamaler, bei der Mehrzahl der Farben die unvermischte Localfarbe als Schattenton anzunehmen und, statt deren weitere Verdunkelung zu suchen, sie lieber nach dem Licht hin mit Neutralweiss aufzuhellen. Vor Allem wird auch nöthig sein, dass man solche Mengungsabtönungen in genügend hohen Auftrag bringe, so dass kein heller Untergrund farbenverwirrend durch sie herscheinen könne. Dass dieses wenigstens die einsichtsvolleren französischen Maler bei der hier in Frage stehenden Gattung mit ihrem überall gleichmässig hohen Impasto anstreben, ist der Rest von Sinn ihres Verfahrens, den freilich viele ihrer deutschen Nachahmer nicht einmal herausfühlen. Nicht nur darf kein allgemeiner Grund herscheinen, sondern auch durch den einzelnen Ton kein einzelner unterliegender Ton. Sonst kommt das was wir mit unserer rationellen Technik als Vortheil und als Princip aufsuchen, störend und unberechenbar zum Vorschein.

Wie mühevoll und schwerfällig wird nun solche Malerei und auf wie geringem Umfang bewegt sie sich. Warum malt man nicht überhaupt lieber gleich in Tempera, wenn man das Aussehen matter Farbe will? Auch die beste Nachahmung von Tempera mittelst Oelfarben wird niemals den schönen, leichten grauen Ton haben, den das auf den matten Oberflächen der Temperafarben gleichmässig spielende weisse Tageslicht verleiht. Auch der aufmerksamste Oelfarbenmaler wird nicht vermeiden können, dass ihm die Transparenz des Oeles an irgend einer Stelle zu viel Licht absorbire,

durcheinander gearbeitet werden. So in den Lasurmengungen, so in den Aufhellungsmengungen mit Neutralweiss, so auch in allen sonstigen Mengungen, in die zum Zwecke der Localfarbenveränderung deckende Pigmente eingehen. Am besten wird die Mengung, wenn man sie mit dem Reibstein behandelt. Dann werden die Farbensubstanzen der Componenten in möglichst kleinen und in möglichst gleichmässig miteinander abwechselnden Theilchen nebeneinander liegen. Mengt man nur nachlässig mit dem Pinsel, sagen wir z. B. Gelb und Blau, so tritt der Fehler ein, dass an einer Stelle mehr Gelb und an der andern mehr Blau angehäuft ist, wodurch die mit dieser Mengung bemalte Fläche fleckig grün wird.

Gute Verarbeitung der Mengung.

Das weissliche Tageslicht.

In alle Deckfarbenmengung spricht das weissliche Tageslicht mit seinem Charakter ein. Lasur eines transparenten Componenten über einen deckfarbigen giebt intensivere Mischung, als die Mengung beider. Bei der Uebergehungsmischung muss die Farbe des zu Grunde liegenden durch die der Lasur hindurchgehen und wird so inniger mit ihr verbunden. Bei der Mengung liegen beide nebeneinander und der helle fängt das Tageslicht auf.

Solche Mengungen erheischen Aufmerksamkeit beim Auftrag. Derselbe sei gut ausgleichend geführt, besonders, wenn beide Componenten sehr verschieden an Lichtreflexionskraft sind. (Siehe oben, Anmerkung.) Die Pigmentkörper werden in ihrer Lagerung oft so abwechseln, dass Partikel des hellen

---

und dass diese Stelle dann in Disharmonie mit dem Rest komme. Wir aber beuten gerade diese Unterschiede der quantitativen Reflexion zu bestimmten Zwecken aus. Matte Oelbilder werden immer zweifelhaft zwischen Tempera und rationeller Oelmalerei in der Mitte stehen; gegen die erstere werden sie trüb und nicht ganz harmonisch, gegen die andere flach und farbenarm erscheinen, denn sie entbehren der eigentlichen Intensivfarbe und der klaren Schattentiefe ebensowohl, als des gleichmässigen Oberflächenlichtes.

Jedenfalls sei aber, wenn man matt in Oel malt, wenigstens mit Bewusstsein ausgebeutet, was in diesem Verfahren leichter ist, als in dem der Wasserfarben, nämlich die Technik halber Deckfarben auf hindurchscheinendem Grunde, also die blauenden Medienfarben und das einfarbige Lichthöhen. Abschattirung aus Mosaïk von Mengungstönen aber sei verbannt.

auf solche des dunklen zu stehen kommen und daneben das Umgekehrte eintritt. So werden die dunklen einmal durchleuchtet sein und ein anderes Mal als dunkle Folie dienen. Auch dieses warnt vor allzuhoher Schichtung [1]).

Wird ein sehr leichter Pigmentkörper mit einem schweren gemengt und in viel Firniss eingebettet, so tritt gleichfalls häufig ein anderes Resultat ein, als man erwartete. Rother Lack und Weiss geben so ein viel wärmeres Roth, als wenn man sie trocken mengt. Die leichten Lackpartikel werden vom Bindemittel über die untersinkenden des Weisses emporgehoben und stehen so theilweise auf heller Folie.

Aehnliches entsteht, wenn man in eine fette helle Deckfarbe eine dunkle Lasur- oder Halblasurfarbe mit vollem Pinsel einschmitzt. Sie wird von der hellen durch- und umleuchtet und empfängt ein eigenthümlich frisches Ansehen.

Werden Deckfarben von der Richtung der sich löschenden Farben gemengt, so entsteht Grau. Siehe löschende Farben.

Noch die Mischung durch Abwechslung kleiner Linien können wir erwähnen. Die alten Maler haben das Schattiren mittelst Schraffirung in die Oelfarbentechnik mit hinüber genommen und an geeignetem Platz, wo Lasur bedenklich war, verwendet. Auch die Localfarbenmischung, die durch Nebeneinanderlegen abwechselnder Farbstreifen entsteht, zeigt eigenartige Charaktere. Die Farbendruckerei benützt sie mit vielem Geschick. Rembrandt und Rubens erzeugten oft einen eigenen blendenden Flimmer dadurch, dass sie viele kleine Pinselstriche von Hellblaugrau mit solchen von Hellgelb abwechseln liessen. Schraffiren. Flimmern.

§ 13.

Rückblick und Zusammenfassung.

Sehen wir auf den mannigfaltigen Nutzen zurück, den uns diese im Grunde so einfachen Betrachtungen gewährten,

---

1) Alles dieses wird in den an Reflexionskraft einander näher stehenden Deck- und Lasurpigmenten der Wasserfarben weniger empfunden.

so werden wir schwerlich jemals Lust in uns fühlen, zu einer minder rationellen Technik zurückzukehren.

Wir sahen unsere Palette bereichert an Lichtumfang, an Farbentönen, an Mischungen. Die Gegensätze, welche unser Material enthält, waren an ihren Platz gestellt.

Unsere Aufmerksamkeit auf die Natur wurde eine verschärfte und vertiefte, und das Naturstudium bekam eine intime Beziehung zu den Mitteln der künstlerischen Darstellung. — Umgekehrt, ward der Ausdruck der Mittel auch wieder ein gesteigerter durch die intime Beziehung, die dieselben zum Vorbild der Darstellung gewannen. Ein jedes dieser Mittel bekam eine vervielfältigte Verwendung und einen vielfältigen Sinn. Die Manipulation der Technik ward unendlich verfeinert und erleichtert.

Rücken wir unsere Farbentafeln nebeneinander; sie stellen gleichsam ein Inhaltsverzeichniss dessen dar, was rationeller Oelfarbentechnik das Uebergewicht über die Wasserfarben und jede ausschliessliche Deckfarbentechnik sowohl, als Transparentmalerei, giebt.

Qualitative und quantitative Lichtabsorption.

Wir verfügen in der Oelfarbentechnik nicht nur über die qualitative Lichtabsorption dunkler Farben, sondern Dank dem verschiedenartigen Verhalten der Pigmentkörper zu dem durchsichtigen Oel auch über verschiedene Grade der quantitativen Lichtreflexion.

Deckfarben; quantitative Reflectoren.

In den Deckfarbenschichten strahlen wir das aufgefangene weissliche Tageslicht von der Oberfläche zurück. Diese Schichten sind fühlbare Reflectoren, auch wenn sie durch ihre dunkle Farbe qualitativ farbiges Licht absorbiren.

Summe der beiden Reflexionen.

In möglichst ölfreiem Weisspigment, hoch aufgetragen, summiren sich die höchsten Potenzen unsrer qualitativen und quantitativen Lichtreflexion.

Lasurfarben; quantitative Absorbenten.

In den durchsichtigen Lasurfarben lassen wir das weissliche Tageslicht untersinken. Ihre Schichten sind fühlbare Lichtabsorbenten, auch wenn sie qualitativ von heller Farbe sind. Die dem Oel durchdringlichsten Pigmentmassen sind

die besten Absorbenten, und es trifft sich, dass sie auch qualitativ die dunkelsten sind. Die sich löschenden Farben sind nun vollständig ausbeutbar und durch Uebereinanderlagerung ihrer durchsichtigen Schichten erzeugen wir tiefstes, Licht absorbirendes und neutralfarbiges Schwarz, welches im fehlerhaften Schwarzpigment nicht darstellbar ist. So sind unser höchster Lichtreflector und unser stärkster Absorbent neutralfarbig, und zwischen ihnen liegt die Scala unmerklich in einander übergehender Nüancirungen von Neutralgrau.

Summe der quantitativen und qualitativen Absorption; sich löschende Farben. Neutralweiss. Neutralschwarz, Neutralgrau.

Der Abstand der Helligkeit unsrer besten Reflectoren von der Dunkelheit unsrer besten Absorbenten ist thatsächlich so gross, wie ziemlich bedeutende Abstände von Licht und Schatten mässig beleuchteter wirklicher Opakkörper.

Realer Abstand des höchsten Lichts von der äussersten Dunkelheit im Vergleich zur Natur.

Für die malerische Darstellung liegt in diesen Proportionen der Reflexion und Absorption also das ausreichende Ausdrucksmittel für Licht- und Schattengegensatz überhaupt.

Bedeutung für die Darstellung, Licht und Schatten.

Wenn wir unsere beiden Elemente quantitativer Reflexion und Absorption mischen, so erzeugen wir wiederum verschiedenerlei Zerlegung des Lichts je nach der örtlichen Stellung, die wir den Componenten geben.

Mischung beider Elemente.

Durch mechanische Mengung durchsichtiger und deckender Farben entsteht eine Verdunkelung, ähnlich, wie bei Mengung qualitativ heller und dunkler Farben entsteht. Das helle und das dunkle Pigment liegen auf der Oberfläche nebeneinander, und da das eine von ihnen eine Deckfarbe ist, so nimmt das weissliche Tageslicht an der Mischfarbe Antheil. Die Mischfarbe entsteht aus der Addition kleiner Flecken. Continuirliche Reihen von Abschattirungstönen aus Mengung zu erzeugen, ist nahezu unmöglich.

Mechanische Mengung. Nebeneinander-Ordnung. Nichtcontinuirliche Abschattirungsscalen.

Wir lassen den Absorbenten durch dünne Schicht des Reflectors hindurchscheinen. Dann nimmt gleichfalls das oberflächliche Tageslicht an der Mischung Theil. Aber die Mischung ist eine viel handlichere für die Erzeugung sanft in einander verfliessender Abschattirungs- oder Aufhellungstöne. Auf diese Weise ist nun jedes Pigment als Lichtreflector variabel, je nachdem man es in höherer oder dünnerer Schicht auf

Ueberzug des hellen Componenten über den Absorbenten. Continuirliche Aufhellungsscalen. Variabilität der Reflexion jedes Pigments.

Dunkel aufträgt. Je neutralfarbiger die Unterlage ist, desto besser erhalten sich die Töne der Decke als Abschattirungstöne einer Localfarbe. Sie thun dieses aber auch, wenn der zu Grunde liegende Absorbent ein für die Decke farblöschender Strahl ist.

Intensive Mischung, der transparente Component liegt über dem Helldeckfarbigen.

Legen wir aber ein transparentes Pigment über einen hellen Deckreflector hin, so wird auf der Oberfläche kein Licht bemerkt. Das Tageslicht wird vom hellen Untergrund, aus dem Innern der Transparentfarbe hervor, zu uns zurückgestrahlt. Es wird intensivfarbig[1]).

Intensivfarbiges Licht von Innen her und Lichtabsorption von derOberfläche her.

Als farbiges starkes Licht wird es empfunden, solange es quantitativ stark gegen die Farbe bleibt, wird aber die Schicht der Lasur für die Lichtquantität der Unterlage zu stark, so fassen wir die Lasur als Lichtabsorption von obenher auf.

Continuirliche Abschattirungsscalen.

Auf diese Weise enthalten nun alle Lasurpigmente continuirliche Abschattirungsscalen, die einfach durch Zunahme ihrer Schichtung herstellbar sind.

Je neutralfarbiger die Unterlage ist, desto reiner bleibt die Farbe der Decke. Je heller die Unterlage ist, desto grösserer Lichtumfang ist in den Schichten der Decke ausdrückbar.

Erfolg für die Formengebung.

Auf diese Manipulationen des Lichthöhens und des Abschattirens gründet sich eine höchst vollkommene und naturgemässe Formenmodellirung durch Licht und Schatten.

Erfolg für die Farbe.

Es gründet sich auf diese verschiedenen Arten der Rückstrahlung des Lichts die treffende Unterscheidung der Farbenerscheinungen der Natur, in welchen das weissliche Oberflächenlicht mitspricht, von den Intensivfarben durchschienener Materie. Wir unterscheiden stumpfe und klare Schatten, beleuchtete und selbstleuchtende Lichter.

Farben trüber Medien.

In die Farbenmischung sich einmengen sahen wir das Element der trüben Medienfarben. Auf der schwarzen Tafel

---

[1]) Den besten Begriff von der verschiedenartigen Wirkung dieser drei Mischungsarten giebt die einfache Mischung von Weiss und Schwarz (Elfenbein). Mengung Weiss + Schwarz = nüchtern deckfarbig Graugelb. Weiss in verlaufender Schicht über Schwarz = Blaugrau. Schwarzlasur über Weiss = Gelb.

wurden die blauenden den Farben kalter Richtung nützlich und denen warmer schädlich. Auf der weissen Tafel thaten die warmen Medienfarben das Umgekehrte. Wir bauten auf ihrem reizvollen Element eine Technik auf für die verfeinerte Darstellung der Lufterscheinungen und der Luftperspective.

Vor und zurück.

Das Vor- und Zurückgehenlassen der Farben ward uns durch sie vervielfältigt.

Kalt und warm.

Wir besitzen Dank ihrer Wirkungen jeden Farbenton verdoppelt, kalt und warm.

Vervielfältigung der Mischtöne.

Harmonie.

Durch alle diese Mittel und nach allen diesen Richtungen hin sind alle unsere Pigmente und alle denkbaren Mischtöne derselben unendlich vervielfacht. Und alle sind durch continuirliche, unmerkliche Abstufungen zu verbinden. Einheit und Harmonie ist jetzt erst möglich.

Ton, kühl und feurig.

Wir erkannten das Durchwirken des gemeinsamen, die Localfarben verbindenden Grundtons. War der Grund dunkel, so entstand ein kühler, luftiger, schattiger Ton; war er hell, so wirkte er mit Feuerton auf die prächtig hervortretenden Farben.

Leicht und schwerkörperlich.

Wir unterschieden das relativ Schwerkörperliche von dem Leichtkörperlichen schon allein durch den Unterschied der Deckfarbe von den Halbdeck- und Lasurschichten. Sorgsam vermehrten wir noch diesen Gegensatz durch Unterscheidung dickeren und dünneren Auftrags.

Neben allen diesen Auskunftsmitteln, die einfach in der quantitativen Lichtreflexion und in der Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit des Oelfarbenmaterials ihren Ursprung haben, behielten wir uns aber auch alle die andern vor, welche in der qualitativen Reflexion der Mengungsmischungen liegen. Nur, dass auch sie unter allen unsern Gesichtspuncten bereichert waren.

Die Geschmeidigkeit des Oeles aber ermöglichte uns ein weit besseres Formenzeichnen, sowie eine Eleganz sinnvoller Technik, welche den armen Stoff der Oelfarbe veredelt und ihn über die Stoffe der Bildumgebung erhebt. Ist doch schon das Aussehen unserer durchscheinenden Schichten an sich ein

edleres, von der Plumpheit der Materie befreites gegen dasjenige trüber Deckfarbenmalerei. Das Deckfarbenmaterial steht weit nüchterner und prosaischer neben der Körperlichkeit der das Bild umgebenden Gegenstände. Und insofern es durch sein nüchternes Licht mit dem Lichte der wirklichen das Bild umgebenden Rundkörper in eine gewisse Concurrenz tritt, in der es nicht Sieger bleiben kann, vermag es das Bild aus seiner Sphäre zu reissen. Das Bild beansprucht eine eigene Sphäre, wenn die Illusion gelingen soll. Das sanftere und mannigfaltigere Licht diaphaner Oelfarben aber tritt nicht mit dem der umgebenden Körperlichkeit in Concurrenz, wir beachten diese gar nicht, wenn wir ihm unsere Blicke zuwenden.

Nur eine Bedingung bleibt zu erfüllen. Die Menge der verschiedenen Charaktere muss nicht nur unverworren, und jeder am richtigen Platz, verwendet werden, jeder von ihnen kann auch nur auf richtiger Vorbereitung der Unterlage entstehen.

Dieses scheint die Sache zu compliciren. Wir werden sehen, dass es in der Praxis zum Element neuer unschätzbarer Vortheile wird; denn es fordert zur Ueberlegung auf und beansprucht und ermöglicht zugleich eine einsichtsvolle Theilung der Arbeit.

Capitel II.

Praxis.

§ 1.

Erst wer den Schritt von der Theorie zur Praxis thut, wird erprobt. Kunst wird erst durch Bethätigung erlernt.

Die Oelmalerei, wie sie uns jetzt vorschwebt, erlaubt allerdings nicht mehr jenes planlose Drauflosgehen, in dessen scheinbarer Ermöglichung die Modernen die verlockendste Haupteigenschaft dieser Technik erblicken. Sie ist eine zier-

liche und delicate Kunst geworden. Sie verlangt zu ihrer Ausübung nicht den tändelnden und der Führung des Zufalls sich anvertrauenden Dilettanten, sondern den Künstler, der sich zu allem Anfang seiner Absicht wohl bewusst ist. Solcher giebt es, wie wir Alle wohl wissen, heute nur äusserst wenige. Unsere flüchtige Zeit erzieht die Geister nicht zu ruhigem künstlerischem Nachdenken und nicht zur Festigkeit des künstlerischen Wollens, sondern sie verwirrt und beunruhigt durch das unzusammenhängende und nur zu oft ungeprüfte Allerlei ihres Wissens.

Wie Vielen ist unter dem Missverhältniss hochtrabender Absichten und der Fehlversuche des Vermögens die künstlerische Energie zu Boden gesunken. Wie ist so Manchem an die Stelle der sich selbst verleugnenden Liebe zur Kunst die arme Eigenliebe getreten. Wie ist das Gefühl und auch wohl die Einsicht so mancher heutigen Künstlerberühmtheit abgestumpft genug, um im Stande zu sein, ein paar Recepte für Kunsttheorie und ein in ewiger Unwissenheit verharrendes Hinglotzen auf das Naturvorbild für Naturgefühl auszugeben. Solchen nun wird es allerdings schwer fallen, sich zurecht zu finden, wenn sie sich in die Bahn rationeller Technik wagen. Denn ihr Geist wird sich in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen verwirren, sowie die Praxis deren geordnete Verwendung beansprucht. Für den ruhig Ueberlegenden aber, welcher gewöhnt ist, schon beim Naturstudium sich nicht mit der Oberfläche der Erscheinung zu begnügen, sondern nach dem Wie des Vorgangs zu fragen, und der bei diesem Forschen nie seine Darstellungsmittel aus den Augen verlor, für den wird es sich ja von selbst verstehen, dass er sich auch von den Grundbedingungen Rechnung ablege, auf welchen seine künstlerische Leistung gesund und ungetrübt erwachsen könne. Er wird es sich angelegen sein lassen, seiner Arbeit eine geregelte Führung zu geben.

Vorbedingungen. 1. Feststehende Absicht und Kenntniss des verwendeten Naturvorbildes.

Das versteht sich bei ihm vor allen Dingen von selbst, dass er die für seine Malerei nöthigen Vorarbeiten gewissenhaft hinter sich hat. Der Gedanke seines Bildes ist geordnet, die architektonische Anordnung und die Farbencomposition

stehen fest. Mit Form und Erscheinung der Natur, deren er für sein Bild benöthigte, hat er sich vertraut gemacht, lernend, wo ihm genügend klare Vorstellung mangelte, und nach allen Seiten hin überlegend, was von dem Gelernten dem Ausdruck seiner künstlerischen Absicht dienstbar, oder selbst zur Absicht werden könne. Denn wenn er einmal mit dem Malen des Bildes beschäftigt ist, dann muss sein Willensausdruck frei sein. Dann ist es nur noch thunlich, das Naturbild zur Wiederbelebung des schon Gewussten, oder höchstens zur Nachbildung des Reizes stofflichen Details heranzuziehen. Die Natürlichkeit ist nicht der vornehmste Zweck des Kunstwerkes, sie ist nur ein Darstellungsmittel. Schlimm für den Maler, wenn er ohne eine klare Vorstellung dessen, was er will, das Naturvorbild neben seinem Werk erst noch zum Gegenstand elementaren Studiums machen muss. Die übermächtige leibliche Wirklichkeit der Natur wird ihn bald von der noch ungeschaffenen Absicht seiner Vorstellungskraft abwendig machen [1]).

2. Reinlichkeit.

Solche allererste Vorbedingungen des Gedeihens setzen wir, wie gesagt, voraus. Wir setzen auch voraus, dass er von allem Anfang an Achtung vor dem habe, was sein Kunstwerk werden soll, nämlich die höchste Zierde des Raumes, für den es bestimmt ist. So halte er denn von vornherein seine Tafel frei von Schmutz und von allem Ungehörigen, Zufälligen, das Schmutz veranlassen kann. Nicht nur, weil es ihm die Arbeit

---

[1]) Das fortwährende Bildermalen im Beisein des Modells ist, umgekehrt, Hauptursache, dass die Modernen sich niemals zu einem Erfahrungsschatz des Naturstudiums aufschwingen. Sie gehen nie aus ganzer Seele und ohne alle Rücksicht auf Anderes an das Studium der Natur, sondern sind getheilt zwischen die Sorge für das Bild und die Naturbeobachtung. So kommt es, dass sie nie das Wesen und die Totalität des Naturvorbildes auffassen, sondern, zerstreut und befangen, an unbedeutenden Nebensachen ängstlich kleben bleiben. Ja, oft gelangen sie gar nicht einmal zu dem, was anfänglich ihr Auge gereizt hatte. Das Kunstwerk selbst ist aber nun erst recht aus seiner Absicht hinausgerückt. — Holbein und Raphaël malten nicht einmal Portraits ganz nach dem Leben. Gerade desshalb sind ihre Bildnisse so eminent lebendig und ganz in der Erscheinung, zugleich aber so ideal schöne Kunstwerke geworden.

stören würde, sondern weil der Hauptadel, den er seinem Kunstwerk verleiht, die Ausprägung eines vornehmen Schönheitssinnes ist. Die Vornehmheit dieses Sinnes duldet auch nicht den mindesten Anklang schlechter Sitte, und der Boden, auf dem sie gedeiht, ist die Ordnungsliebe [1]).

[1]) Es ist keine zu harte Anklage, dass das Unästhetische des Eindrucks moderner Bilder allein in den nachlässigen Sitten der Werkführer und in der Verlotterung des Ordnungssinnes schon reichliche Erklärung finde. Sieht man moderne Malereien nur auf ihre Substanz hin an, so erkennt man leider allzuoft, was nur die Reinlichkeit der Behandlung anlangt, schon eine unendliche Verkommniss der Feinfühligkeit des Malers. Wie ist es nur möglich, fragt man sich, dass gerade den Productionen, welche edelste Zierden menschlicher Wohnungen sein sollen, ein so unordentliches, häufig geradezu widerliche Vorstellungen erregendes Oberflächenansehen gegeben werde? Wäre doch das das Rechte, wenn wir beim Kunstwerke an den Stoff, in dem es ausgeführt ist, gar nicht mehr dächten, stört er uns doch immer die Illusion, und ist doch der Stoff der Oelfarbe wahrhaftig kein solcher, mit dem man prunken kann! Was nur sollen wir von dem gesunden Verstand des Künstlers denken, den wir eifrigst bemüht sehen, die Stofflichkeit seines Oelfarbenbreies möglichst zur Evidenz zu bringen und noch obendrein in einer Weise, als gelte es, deren Hässlichkeit neben der an sich viel anziehenderen Materie der umgebenden Teppiche und Mobilien hervorzuheben, welche Achtung vor seinem Beruf sollen wir bei dem voraussetzen, den wir etwas darin suchen sehen, gerade seiner Bildfläche ein schmutzigeres Ansehen zu geben, als der ungehobeltste Küchenschemel zur Schau trägt? Hierin prägt sich wahrhaftig nichts Geistreiches aus. Die Alten, vor allem die Altdeutschen, haben dem armen Stoff der Oelfarbe eine Vornehmheit, eine Stille, eine Reinheit des Ansehens zu verleihen gewusst, welche ihn weit über das Gewebe der Seide und die glänzenden Oberflächen der Edelsteine erhebt. Es ist nicht nur der höhere Sinn, den der Gedankeninhalt seinem Kleide giebt, es ist auch nicht die Klugheit der Mittelverwendung allein, die uns besticht. Wohl fällt auch sogar die Stofflichkeit als solche auf, aber in edler Weise. Und wir können uns nicht erwehren, bei dem Smalto der sauberen Oberflächen an die sorgsamen Augen des Meisters zu denken und an die edlen, emsigen Hände, die um das Entstehen dieser schönen Tafeln bemüht waren. — Freilich, wir wissen, es giebt heutzutage nur Wenige, die dieses mitempfinden. Um so energischer müssen wir uns verwahren: Sollen wir durch die Materie des Kunstwerks an den Geist des Künstlers erinnert werden, so sei dieser wenigstens ein „sauberer Geist". Das Gefühl, dass wir uns in der Gesellschaft dieses „sauberen Geistes" befinden, ist nicht das Mindeste, was uns beim Erblicken altdeutscher Bilder so sittigend umfängt und in die ideale Sphäre der Kunstwerke hinein nöthigt.

3. Präcision in Verwendung der Farbencharaktere.

Schliesslich setzen wir aber auch noch voraus, dass der Künstler wirklich über den Sinn der verschiedenen Farbencharaktere Herr sei und sie an ihren Platz zu stellen wisse. Denn gerade verfeinerte Mittel des Ausdrucks bedürfen doppelter Aufmerksamkeit. Wohl beruhen sie auf feinerer Beobachtung, und je feinere Beobachtungen der Künstler dem Beschauer mittheilt, desto mehr wird er den bereitwillig Verstehenden fesseln und desto mehr ihn vergessen machen, was seinem Werk von der Vielseitigkeit des Vorbildes noch fehlt. Er darf aber nicht aus dem Auge lassen, dass er nur wahrgenommene Verhältnisse der Natur in dem verkleinerten Maassstab seiner Mittel wiedergiebt. Dieser verkleinerte Maassstab wird um so delicater, in je feinere und reichhaltigere Proportionen er zerfällt, und mahnt zur Vorsicht. Deckfarbe, an einer Stelle nur um ein Geringes höher aufgetragen, bedeutet bei uns schon etwas Anderes, als die an anderer Stelle nur wenig dünner geschichtete. Und fängt das System des Ganzen an zu schwanken, so ist es mit der Illusion, die nur auf der Harmonie des Ganzen beruht, vorüber. Die Unzulänglichkeit der Beobachtung gegen das Vorbild fällt dann erst störend auf, sowie die Form der Mittheilung verworren wird. Das Missverhältniss zwischen der angestellten Beobachtung und dem Vermögen, sie auszusprechen, wird uns nicht etwa nachgesehen wegen der Schwierigkeit des Vermögens. Weit eher begnügt sich das Urtheil mit minder eingehend Beobachtetem, das zweckentsprechend ausgedrückt ist. Dem Vorwurf der Verworrenheit muss der Maler eben so gut zu entgehen suchen, als dem der Trägheit und Unsauberkeit, denn diese drei Uebel haben für sein Werk nahe verwandte üble Folgen.

Führung der coloristischen Arbeit.

Wenn man nun Alles dieses vom Künstler voraussetzt und annimmt, dass ihm aus keinerlei Verstoss mehr gegen diese Ansprüche eine selbstverschuldete Störung der Arbeit erwachse, so kann er sich doch auch noch durch eine kluge und überlegte Führung seine coloristische Arbeit sehr erleichtern. Das Oelfarbenmaterial erlaubt eine öftere Unterbrechung der Arbeit, denn es lässt sich ebensowohl auf längere

Zeit nass halten, als auch rasch trocknen[1]). Es verlangt sogar die Heranbildung der meisten feineren Farbencharaktere Unterbrechungen. Sie können nicht anders, als nach passender Vorbereitung und auf trockner Unterlage hervorgebracht werden; wie z. B. die halbdeckenden Modellirungen, die Lasuren und die trüben Medienfarben. So kommt es denn nur darauf an, dass der Maler diese Vorbereitungsstufen der Farbentöne zugleich auch zur allmählichen Heranbildung seiner Formen benütze.

Theilung der Arbeit.

Verbindung der Formen- und Farbentöne - Vorbereitung.

Nur keine Uebereilung soll er sich zu Schulden kommen lassen, sie ist gleich einer ungehörigen Beschmutzung seiner Tafel zu achten. Die Arbeit sei so geführt, dass jedes Stadium derselben des Werkführers Vorstellungskraft stützt und weiter bringt, dann geht die Arbeit rasch und freudvoll von Statten. Es sei jedes Stadium der Arbeit in sich bis zu einer gewissen Harmonie geführt[2]).

Harmonie jedes einzelnen Arbeitsstadiums.

Und bei Allem, was geschieht, werde die volle Kraft zusammengenommen. Nie werde getändelt, oder nachlässig stehen gelassen, was man noch zu verbessern vermag. Denn durch viele Fehler bekommt das Werk gleich von Anfang an ein Unlust erregendes Aussehen. Es bleibt stellenweise zurück und nöthigt zu späteren Veränderungen, welche dem transparenten Charakter der Oelfarben nicht heilsam sind. Ist die Tafel mit vielem Ungehörigem erst angefüllt, so wird der Maler viel Zeit verlieren, ehe er das Falsche zum Richtigen oder gar zum künstlerisch Abgerundeten, gleichsam aus der Form Gegossenen, umwandelt. Denn das Falsche, das leibhaftig vor ihm steht, hat grössere Macht über sein Auge, als seine lebhafteste Vorstellungskraft, und auch alle Richtigkeit ist bis zu einem gewissen Grade nur relativ. Jeder kenne

---

[1]) Petroleum hat die Eigenschaft, in gewöhnlicher Zimmerwärme auf sehr lange Zeit (bis zum 7. oder 8. Tag) hin nass zu bleiben und an der Sonne rasch (binnen 1—2 Stunden) zu verdunsten.

[2]) So oft man auch Untermalungen alter Bilder in verschiedenen Stadien sieht, sie sind immer in sich fertig, und es wird sogar von Manchen für vollendet gehalten, was von dem Maler noch nicht für fertig erklärt war.

daher seine Kraft und beginne nicht mit zu Complicirtem, je vollendeter und energischer er aber gleich anfänglich die einfachen Grundelemente giebt, desto besser wird er überhaupt vollenden; das der Entwickelung Fähige, das er vor sich sieht, wird seine Vorstellungskraft, wie von selbst, weiterleiten und ihm bis an's Ende Lust an der Arbeit erhalten.

Stadien der Arbeit. Erstes Stadium: Aufzeichnung so vollendet, als möglich.

„Die Aufzeichnung sehe zum Verlieben aus“[1]), das kann man wie den Pol ansehen, um den sich die aufsteigende Renaissance bewegt hat, und „man beschmutze vor Allem seine Bildtafel“[2]) für den Pol der niedersinkenden Kunst. Die architektonische Anordnung der Massen, die perspectivische Feststellung der Pläne, die Formen der Gegenstände seien in bestimmtem Contour sauberst bezeichnet, so correct, als nur immer möglich. Kommt erst die Farbe mit ihrer demonstrativen Kraft hinzu, so findet sich noch immer der Verbesserung Bedürftiges genug. Ist aber noch Allzuvieles der Verbesserung bedürftig, so muss das Colorit unter dem vielen Hin- und Herprobiren sich verwirren und um seine Totalität und um sein frisches Ansehen kommen.

Die Farbe der Aufzeichnung ist in der Oelmalerei nicht ganz gleichgiltig. Sie ist am besten derjenigen ähnlich, in welcher die kommende Auftuschung angefertigt wird, so verschwindet sie schon in dieser. Wird sofort localfarbig gemalt, so ist die Aufzeichnung am besten blassgrau. Sie sei denn überhaupt immer blass und schone den Grund. Sie beschränke sich auf so wenige Linien, als möglich.

Zeichnung auf einsaugendem Grund.

Auf einsaugendem Grund fertigt man die Aufzeichnung vortheilhaft mit blassem Röthel an. Derselbe sitzt fest genug, dass man ihn mit einer Federfahne blass wischen kann. Und diesen blassen Contour fixirt man dann mit einer Lage von Leimwasser, oder mit einer glatten Firnisslage. Oder man zeichnet mit weichster Kohle vor. Wenn Alles richtig am Platz ist, wischt man die Kohlenzeichnung mit einer Feder-

---

[1]) Cennini.
[2]) Tizian.

fahne blass und fixirt dann den Contour mit Pinsel und blasser Tusche.

Ist die Tafel mit festsitzender Oelfarbe grundirt, so zeichnet man, je nach der Grundfarbe, mit weicher weisser Kreide, oder mit Kohle vor, und fixirt mit blasser verdünnter Oelfarbe. Man habe nur vorher den Grund mit etwas Weingeist, oder auch mit etwas Petroleum entfettet und zur Aufnahme der dünnen Farbe tauglich gemacht. Auf Oelgrund.

Wer mit Petroleum malt, kann folgendermassen verfahren. Er giebt zuerst dem Oelfarbengrund einen glättenden Firnissüberzug. Dann zeichnet er mit durch Petroleum verdünnter Farbe blass und sorgfältig, aber nicht zu flüssig. Solche Zeichnung bleibt viele Tage lang nass, und man kann sie, mit einem trockenen weichen Pinsel die verfehlten Linien herausputzend, corrigiren. So wird gleichfalls der Grund nicht verunreinigt. Zuletzt stellt man das Bild ein paar Stunden lang an die Sonne, und die Zeichnung wird festsitzen.

Auf hellem Grund tuscht man nun jeden einzelnen Gegenstand in Licht und Schatten und das ganze Bild in Effect. Die Substanz sei Lasur und die Farbe eine mit der folgenden halbdeckfarbigen Modellirung Neutralgrau ergebende. Soll die kommende Modellirung also z. B. aus Blaugrau gemacht worden, so sei die erste Untertuschung braun. Dieses Braun sei röther, wenn die kommende Modellirung grünlichgrau wird. Beide zusammen mischen dann Neutralgrau. Es kann auch die erste Untertuschung Lasurgrau sein, dann werde nur die Farbe der kommenden Aufmodellirung danach eingerichtet. 1. Langes Verfahren. Zweites Stadium. Formenvormodellirung a) Formenvortuschung.

Die Lasuruntertuschung darf immer sehr hell sein, Lasur ist lichtabsorbirend. Sie sei so hell, als möglich, für die kommenden transparenten Schatten des Bildes. Man hält sie gleichfalls mit Petroleum nass, bis sie fehlerfrei fertig zu sein scheint.

Sie hebe nie das Durchwirken des Grundes auf, denn dieser giebt ihr die Harmonie. Nie werde zu ihrer Anfertigung eine Deckfarbe verwendet, solche beschmutzt und ver-

ändert den Grund. Je schöner man diese Auftuschung in der Form zu vollenden sucht, und je mehr man sie in's Ganze des Effects führt, einen desto grösseren Gefallen thut man sich selbst für den glatten Weitergang der Arbeit.

b) Halbdeckfarbige graue Formenuntermodellirung.

Nachdem die Untertuschung gut getrocknet ist, reinigt man sie von allem Unnöthigen, von Pinselhaaren und kleinen Unebenheiten der Farben und tuscht, gleichfalls einfarbig, mit einer deckfarbigen Mengung (die mit der Unterlage neutralgrau mischt) leicht höhend, die formenvervollkommnende Modellirung auf. Diese kann man auch wieder, nachdem sie gut gereinigt ist, mit Lasur übertuschen und so mehrmals beide Proceduren mit einander abwechseln lassen. So wird man die Form vortrefflichst überlegen. Zuletzt tönt man das Ganze mit einer leichten Lasur, die so gewählt sei, dass sie womöglich die Neutralfarbigkeit noch bestärkt, also immer mit farbelöschendem Pigment, ab. Diese letzte Lasurtönung wird vorgenommen, weil die Formenuntermodellirung der kommenden localfarbigen Deckfarbenmodellirung zur Grundlage zu dienen hat.

2. Abgekürztes Verfahren der a) Formenuntertuschung auf Mittelton.

Ist der Malgrund ein grauer Mittelton, so tuscht man nur die Schatten mit Lasur und lässt dann trocknen. Dann höht man mit blassem Weiss sanft die Lichter und lässt in den Halbschatten die Grundfarbe stehen.

b) Halbdeckfarbiger Modellirung auf dunklem Grund.

Ist der graue Mittelton sehr dunkel, so lässt man ihn selbst in den Schatten stehen und höht Lichter und Halbtöne mit blassem Weiss.

Auf farbigem dunklem Grund.

Auf dunklem, farbigem, nicht grauem Grund macht man sogleich die halbdeckfarbige Graumodellirung aus einer Mengung, die mit der Grundfarbe Neutralgrau ergiebt.

Da der Zweck solcher Malerei das Clairobscur ist, so führt man sofort in die Lichter und Halblichter schwache Localfarbe, mit Weiss gemengt, ein. Dann muss aber die Grundfarbe so sein, dass sie für die Localfarben nicht farbenstörend wirkt; sie sei also entweder Neutralgrau, oder zu neutralem Grau löschend. Wäre z. B. ein Bolusgrund ziemlich hellroth, so würde er für die Modellirung warmer Farben erst zerstört

werden müssen; den Schatten des Fleisches und warmer Farben müsste man dann mit Grüngrau untermalen, welches mit dem Bolus Neutralgrau ergäbe, und müsste damit in etwas höherer oder aufgehellter Schicht bis an die hohen Lichter herangehen, sonst würden die halben Lichter schon zu farbig. Den höchsten Lichtern schadet etwas mehr Farbe der Untermalung in der Regel nicht, da im Clairobscur die Farbe in's Licht zu stehen kommen soll. Je dunkler und fremdfarbiger der Grund ist, desto leichter ist sein gemeinsames Hindurchwirken zerstört. Es sollten also nur die ihrer Sache sicheren Maler abgekürztes Verfahren auf dunklen Gründen anwenden.

3. Kürzestes Verfahren auf weissem Grund.

Sehr formensichere Maler können auch auf hellstem Grunde eine ganz blasse Andeutung der Schatten mit grauer Lasur machen. Danach setzen sie das ganze Bild mit nicht zu dunkler Localfarbenlasur in Farbe. So steht jede Farbe des Bildes im Mittelton da. Auf diesen Mitteltönen wird nun die Aufmodellirung mit Weiss + Localfarbe lichthöhend vorgenommen. Dieses eignet sich aber nur für hochschönfarbige Bilder, die geringe Schatten enthalten. In diesem Falle leichte Antuschung mit klarem Braun vorzunehmen, wie Rubens gethan, möchte formenschwankenden Modernen nicht anzurathen sein. Für uns, die wir uns alle als erste Anfänger zu betrachten haben, die froh sein dürfen, wenn sie erst ihre Untugenden abgelegt haben werden, sind die Weisen des verlängerten Verfahrens der Formenvorbildung heilsamer.

Warnung.

Jedesmal sei die Formenvorbildung höchst harmonisch in der Farbe und breit aus dem Ganzen des Effects gearbeitet. Dass dieses nun in den neutralfarbigen Weisen des verlängerten Verfahrens leichter erreichbar sei, als wenn man sofort sich in die Farbe wagt, ist leicht einzusehen. Denn in einer einfarbigen lasurbraunen Untertuschung auf hellem Grunde kann doch unmöglich eine Disharmonie entstehen; es darf nur keine Deckfarbe in die Lasur eingemengt werden. Ebenso kann in der Aufmodellirung mittelst einer stets dieselbe bleibenden Deckfarbenmengung keine Disharmonie entstehen, wenn nur das Princip des Lichtaufhöhens, dünn vom Schatten her, allmählich dicker nach dem Lichte zu, ausgeführt wird, und

wenn die absorbirende Unterlage sorgsam dunkel genug angefertigt war.

Die graufarbige Formenbildung enthalte noch nicht die höchsten Lichter, welche man aufzusetzen hat, und auch keine zu dunklen Schatten. Denn hohe Lichter kann man leicht nachsetzen. Ist man aber andrerseits gezwungen, die Unterlage transparenter, intensivfarbiger Schatten nachzuhellen, so ist in der Regel die Gemeinsamkeit des Grundtons geschädigt. So sei man also vorsichtig. In Lichtern eher zu dunkel, in Schatten eher zu hell, so lange es sich um solche Untermodellirungen handelt.

4. Stadium. Deckfarbige Localfarben-vorbereitung.

Nachdem die absorbirende Lasurabtönung der einfarbigen Formenvormodellirungen gut getrocknet und gereinigt ist, nimmt man die Localfarbengebung vor. Man weis, was selbstleuchtend, was positivfarbig und was intensivfarbig werden soll. Man wird, hatte man hellen Grund, das Selbstleuchtende und das Intensivfarbige schon an und für sich geschont haben. Hatte man dunklen Grund, so deckt man die hellen Grundlagen für das Durchleuchtete stark auf. (So die Lüfte.) Für die blauenden Medien lässt man dunkle Unterlagen stehen.

Die einfarbigen Modellirungen führt man:

1. Hell, sollen sie intensiv lasirt werden; die Lichter hellt man sehr hoch auf, heller, als sie werden sollen. (In die nachfolgende Lasur darf kein Weiss und keine Deckfarbe mehr eingehen.) Die Schatten seien nun entweder hell localfarbig bis in die letzte Schicht gedeckt, dann entsteht körperliche Intensivfarbe der kommenden Lasur auf ihnen. Oder man bewahre das Neutralgrau der Formuntermodellirung, dann wird die kommende Lasur, ist sie schwach, in's Graue gemildert, ist sie für die quantitative Reflexionskraft der Unterlage hochgeschichtet, schönfarbiger.

2. Im farbenloseren Clairobscur gehe man nur im Lichte hoch und lasse die letzten Schatten neutralgrau stehen. Denn die letzteren haben farblos zu werden, und zwar haben alle Schattenfarben in einer verwandten Dunkelheit unterzusinken. Auch dieses Stadium der Arbeit werde hoch harmonisch in

der Farbenwirkung geführt. Die Modellirung sei weich und ohne jeglichen harten Farbenabsatz, denn nur, wenn sie dieses ist, lässt sie sich lasiren.

Das Bild sei nun in der Form vollständig fertig, besonders in der Lichtmodellirung. Denn heller kann durch die nachfolgende Lasur nichts werden. Auch das kühle Grau der Uebergänge und Halbschatten sei scharf betont. Denn durch die kommende Lasur kann nur die Rundung, die sich durch warme Töne ausdrückt, noch weiter nüancirt werden. Kurz, das Bild soll nun fast wie fertig dastehen. Es ist nur noch etwas zu blass und flach. Es fehlen ihm die klaren Tiefen, die Lichtabsorption von oben her und die Schönfarbigkeit. Es fehlt ihm jenes sanfte Farbengeheimniss, das nur in der Lasurfarbe webt. Es fehlt ihm auch noch das letzte spitze Detail, sowohl in den Lichtern, als in den Schatten. Es ist, wiewohl gut geformt, doch noch vorherrschend massig, und es befindet sich insofern immer noch im Mittelton, als seine Schatten zu hell sind; seine Lichter sind aber gleichfalls heller, als sie schliesslich werden sollen, die höchsten, welche nur noch blass lasirt werden sollen, jedoch nicht um soviel, als es die Schatten sind.

5. Stadium. Localfarbige Lasur.

Wenn man das Bild nun sorgfältig gesäubert hat, und nachdem es äusserst gut trocken ist, beginnt man localfarbig zu lasiren. Man muss sogleich die ganze Bildfläche mit Lasuren vollständig bedecken; denn sonst stört der Zwiespalt von Deck- und Lasurfarben das Erkennen der Farbe und das Harmoniegefühl.

Man ist vorsichtig und legt diese Lasuren nicht gleich in voller Kraft. Man mengt Petroleum in die Farben, damit sie lange, so lange als möglich, nass bleiben, und man ohne Schwierigkeit das zu stark Ausgefallene wieder hinwegnehmen könne. Man lässt sich alle Zeit und Ueberlegung, denn das Bild verändert nun vollständig sein Farbenansehen.

Nachdem man sich an das neue Aussehen gewöhnt hat, verstärkt man, in's Nasse hinein, mit solider Lasur, schön vermalend und modellirend (abschattirend) die Schatten. Man thut jetzt wohl, irgend eine delicate Hauptfarbe der ganzen

Farbenharmonie in ihrer vollen Kraft zu vollenden, sie dient als Leitfarbe.

Man giebt die blauenden Medienscheine. Man setzt von den letzten Schattentiefen die breiteren ein. Nachdem man Alles soweit, wie möglich, vollendet, lässt man es trocknen.

6. Stadium. Retouchen.

Dann retouchirt man alle kleinen Ungleichheiten der Lasur und vollendet kleine, zarte Abschattirungen. Man tönt die blauenden Medien mit Lasur ab; man setzt die spitzen Schattentiefen ein. Hat das Bild viel helles, durchbrochenes Detail, so malt man dieses zu allerletzt, nachdem sämmtliche ihm zu Grunde liegenden Pläne streng organisch fertig sind. Mit spitzem Pinsel zeichnet man es hochdeckfarbig und zu hell auf, man lässt es rasch trocknen und lasirt es dann mittelst feiner Pinsel mit dem Uebrigen zusammen. Dieses Aufsparen solchen Details bis an's Ende der Arbeit wird viele Vortheile haben. Die Hauptform ward gesichert, und es wird leichter sein, dem Detail seinen rechten Platz auf ihr anzuweisen. Es wird nicht so leicht Ueberflüssiges gemacht werden. Das Detail selbst wird sich in Folge dessen der Hauptform organischer anschliessen, und wird sauber und präcis im Pinselvortrag werden. Und was die Hauptsache ist, des Künstlers Kraft und Werklust werden durch diese reizende Schlussbeschäftigung noch im Augenblick der Vollendung seines Werkes auf's Neue belebt sein.

Zum Schluss bedeckt man das ganze Bild mit einem leicht abtönenden Firniss, auf dass es noch mehr hinter den Rahmen zurück und aus der wirklichen Umgebung hinaustrete. Durch eine heftig gefärbte Generallasur dem Bilde einen farbigen Ton zu geben, ist nur dann gestattet, wenn alle Farben des ganzen Bildes der warmen Richtung oder der Richtung der Tönungsfarbe angehören.

Dieses allgemein Gesagte werden wir in Beispielen zu präcisiren suchen. Es ist des Allgemeinen nur noch Einiges zu bemerken, zur Warnung vor Schaden.

Nichts ist so unangenehm, als wenn Unterlagen neu hergestellt werden müssen. Es reisst die ganze Arbeit aus der Harmonie. Daher sei von vorn herein jede Unterlage gut überlegt.

Die Unterlagen einfarbiger Modellirungen seien nicht zu hell, damit die halben Deckfarbenschichten nicht halb durchschienen ausfallen und also zu hoch angefertigt werden müssen.

Die Unterlagen der Intensivlasuren seien nicht zu dunkel.

Die Unterlagen der Lichtabsorptionen von oben her seien nicht zu hell, und die der farblosen Schatten nicht zu farbig.

Sind aber die Unterlagen gut, dann sollen sie auch gut geschont werden. Ihr Herwirken giebt den Reiz unnachahmlicher Eleganz.

Und so bekomme das ganze Bild seinen Ton durch die Wirkung des Grundes durch alle Farbenschichten her — ausgenommen etwa durch die der positiven Deckfarben.

Vor Allem muss das hohe Selbstleuchten der Lüfte geschont werden. Ist dieses gut vom Uebrigen getrennt, so wird das ganze Bild leuchtender und farbenprächtiger, ist es aber beschmutzt, so zieht dies die Verdunkelung der ganzen Bildfläche nach sich.

§ 2.

Wahl des Grundes.

Die Farbenabsicht entscheidet bei der Wahl des Grundes.

Schönfarbigkeit verlangt hellen Grund, Clairobscur erlaubt dunkeln. Heller Grund wirkt Wärme, dunkler Kühle des Tons.

Soll auf hellem Grunde Clairobscur und kühler Ton erzeugt werden, so werde die Helligkeit durch dunkle Formenuntertuschung verdunkelt. Dunkler Grund muss im umgekehrten Falle durch helle Aufmodellirung erhellt werden. Beides kann der Formenbildung nützlich sein.

Lasurgründe sind stärkere lichtabsorbirende Unterlagen für Deckfarbenmodellirungen, als deckfarbige es sind. Sie brauchen daher nicht sehr dunkelfarbig genommen zu werden.

Deckfarbige Gründe sind bessere Reflectoren und dürfen daher dunkler genommen werden. Schwarz + einem Minimum von Neapelgelb und Weiss ist für warme Lasuren noch kein sehr dunkler Grund, Kraftlasuren zeigen darauf noch schöne Farben.

Dunkles Lasurbraun ist eminent verdunkelnd für kalte Lasurfarben. Es eignet sich für kalte deckfarbige Modellirungen.

Lasurblaugrau oder Schwarzgrün, für warme Lasuren verdunkelnd, eignet sich für warme deckfarbige Modellirungen.

Deckend stumpfes Graugrün und eben solches Blaugrau eignen sich für die Modellirung und Brechung warmer Farben. Es müssen auf ihnen die kalten Deckfarben warm unterlegt werden. Selten wird man kühlgrauen Grund dazu benützen wollen, kalte Localfarben noch mehr in's Kalte zu ziehen.

Deckendes Grauroth, Violetroth, Violetgrau, Braungrau sind vortrefflich für Brechung kalter Modellirungsfarben. Die warmfarbigen Modellirungen müssen dann, apart, kälter unterlegt werden.

Hellfleischroth dient, kalte Intensivfarben, Hellblau etc. angenehm zu durchwärmen.

Starkfarbiges Hellroth wirkt auf kaltfarbige Modellirungen angenehme Durchwärmung. Kann auch benutzt werden, die warmen Modellirungen wärmend zu stärken. Sollen dann einzelne kalte Farbentöne daneben in localfarbiger Kraft bleiben, so bedürfen sie hohen Auftrags oder kühlender Separatunterlage.

Dunkler Bolus verhält sich ähnlich, wie Lasurbraun, bedarf sorgfältiger grauer Aufmodellirung, sonst wirkt er sehr verfinsternd und giebt sowohl kalten, als warmen Farben einen schweren, düsteren Ton. Im Allgemeinen dürften von den warmen Gründen die helleren vorzuziehen sein.

Kühle dürfen schon weit dunkler sein.

Vollkommen schwarzer Lasurgrund wird selten nöthig sein. Hat man aber mit langen Modellirungscalen starker Deckfarben zu thun, z. B. mit solchen aus Weiss, Neapelgelb, Zin-

nober, so ist er sehr verwendbar. Nur keine farbenklaren Schatten wird man von ihm verlangen dürfen, oder sie müssten hell unterlegt werden.

Jedem Bilde wird man aber den Grund wählen, welcher am schnellsten zu dem gewollten Ziele führt. Die grösste Freiheit der Bewegung gestatten die neutralweissen und die hellneutralgrauen Gründe. Sie sind gleich gut für alle Farben, Lasur wird leuchtend, Deckfarbe schon in geringer Schicht hell, einfarbigen Deckfarbemodellirungen fertigt man auf ihnen leicht ihr dunkles Lasurbett an. Lionardo malte auch seine dunklen Clairobscure auf weissem Grunde. Formen- und Farbenvorbereitung können hier am längsten ausgedehnt werden. Daher sind auch die grössten Meisterwerke der Blüthezeit fast alle auf solche helle Gründe gemalt. Die Frage, ob es nicht wünschenswerth sei, auf weissem Grunde Bilder ganz aus Lasur zu malen und die Helligkeit des Grundes in der Weise wirken zu lassen, wie der Aquarellmaler das Weiss des Papiers benützt, würde so zu beantworten sein, dass dieses bei grosser Aufmerksamkeit wohl anginge. Aber man würde dem Vortheil der Oelfarbe entsagt haben, dass sie Lasur- und Deckfarben zugleich enthält.

Weisser Grund dem Anfänger zu empfehlen.

Weisser Grund empfiehlt sich dem Anfänger durch die Möglichkeit der längeren Vorbereitung. Er bleibt auch längere Zeit in seiner hindurchwirkenden, die Farbe erleuchtenden Reflexionskraft erhalten. Er bedingt ferner nicht hohen Auftrag, und in dünnen Farbenschichten zeichnet man mit grösserer Leichtigkeit. Einige Selbstüberwindung kostet im Anfang die Schonung des weissen Grundes in klaren Schattentönen, da sie für den Effect störend ist. Man muss sich aber daran gewöhnen und wird es gerne thun, wenn man die guten Folgen für die rasche Führung der Arbeit und für die Vollendung der Farbe erst gewahr wird. Bei nöthigwerdenden Veränderungen auf Bildern weisser Unterlage werde an der betroffenen Stelle der weisse Grund resolut neugeschaffen oder durch Entfernung der oberen Farbe wieder aufgesucht. Alles Umgehenwollen dieser Operation führt zu Nichts.

Neutralgrauer Mittelton eignet sich zur Verbindung der schönfarbigen und der clairobscuren Manier (zweite Manier Raphaël's, Tizian's). Er bricht dann die Schatten angenehm mildernd in's Graue. Vorzüglich zu grossen Bildern eignet er sich. Die intensivfarbigen Lichttöne werden auf ihm mit aufgehellter Unterlegung versehen. Formenvorbereitung: Schwachtuschende Vertiefung der Schatten, Aufschummerung der Lichter, für die Halbtöne bleibt der Grund stehen. Diese Abkürzung der Vorbereitung wage nur der Formensichere.

Dunkles Neutralgrau. Vorzüglich, für Clairobscur schwachfarbiger Schatten. Die Lichter werden blasslocalfarbig gehöht, im Schatten wird der Grund stehen gelassen. Das Ganze mit Lasur colorirt.

Warnung. Formenunsicheren wird aber auch für dunkles Clairobscur eher ein nicht allzudunkler Mittelton anzurathen sein. Man verdunkelt auf ihm die Schatten in der Formenvorbereitung ohne Schwierigkeit bis zum gehörigen Grad. Die Formenvorbereitung für das Colorit, besonders, wenn es mit Lasur geführt wird, wie im clairobscuren Schatten, kann nicht sorgfältig genug sein; denn soll man, einmal beim Lasiren, noch die deckfarbige Untermodellirung corrigiren, so ist die Schönheit der Farbe meist verloren. Auch hier muss, wenn solche Correcturen nothwendig werden, rücksichtslos die Farbe des Grundes wieder aufgesucht werden.

So ist denn also auch dunkelster neutralgrauer Grund der grössten Schonung bedürftig. Es ist eine Täuschung, wenn Moderne glauben, man dürfe sich auf dunklen Gründen mehr erlauben, als auf hellen. Man beweist nur, dass man den Sinn des gemeinsamen Ton bewirkenden Grundes nicht erfasst hat. Im Gegentheil, die dunklen Gründe sind delicater, als die hellen, denn ihre schwache Reflexionskraft ist durch die geringste Verdunkelung leicht zerstörbar. Freilich, Maler, die sich gewöhnt haben, auch auf dunklen Gründen ihren Schattentönen die Grundfarbe gar nicht zu Gute kommen zu lassen, sondern alle Schattentöne fix und lustig dickgeschichtet

aus Mengungen aufmalen, werden das nicht fühlen. Allein wozu malen sie überhaupt auf einen Ton?

Fehler, gegen den Grund begangen — bestehen sie nun in etwas zu weit gegangener Aufhellung, oder in zu grosser Verdunkelung — fallen allerdings im ersten Augenblick nicht so stark auf. Kommt aber die Lasur, so machen sie sich geltend, und dann kann die Störung sehr unangenehm werden. Die corrigirten Stellen werden meist von festem und fremdem Ton. Die Grundfarbe wieder herzustellen, ist natürlich leichter, wenn sie positiv deckfarbig, als wenn sie Lasurfarbe war. Wie sehr auch noch die spanischen Decadenzmaler auf Erhaltung des Grundes hielten, kann man an vielen ihrer Bilder sehen, in welchen der Grund in den Schatten kaum berührt ist.

Beharren bei der ersten Absicht.

Am besten ist, man kann jedesmal, nachdem einmal begonnen ist, bei seiner Farbenabsicht beharren; d. h. man wandle ein schönfarbig angefangenes Bild nicht zum Clairobscur um oder, umgekehrt, ein clairobscures nicht zum schönfarbigen. Soll aber das Erstere geschehen, so nehme man sogleich energisch für alle Schatten einen grauen Mittelton und decke sie damit. So auch gebe man, wenn man im schon vorgerückten Bilde lasurfarbige Schatten plötzlich im Ganzen heller stimmen will, allen auf's Neue resolut eine gemeinsame Grauunterlage, diese gilt dann statt gemeinsamen Grundes. Es ist aber leicht einzusehen, welche Pein man mit allen solchen Nothhilfen dem Harmoniegefühl schafft.

Glatte Firnissschicht.

Einen glatten Firniss legt man auf den Grund, weil sich auf glatten Flächen mit spitzem Pinsel flüssiger vorzeichnen lässt.

Oberfläche des Grundes.

Die vollendetsten Bilder der Renaissance sind auf wohlgeglättete Gründe gemalt. Hier wird die Farbe am leuchtendsten, und des Malers Wille ist den wenigsten Zufälligkeiten des Erfolgs ausgesetzt. Die späteren, sehr grossen Bildformate führten zu rauheren Gründen. Der Wechsel vieler kleiner aufgefangener Lichter und kleiner Schatten, welchen die rauhe Leinwandoberfläche hervorruft, kann ein angenehmes Grauflimmern der Farbe wirken.

Warnung.

Moderne benützen rauhe Gründe desshalb so gerne, weil sie bequemer und nach Herzenslust Farbe darauf kleiben können[1]). Das ist Missbrauch. Die Venetianer malten auch auf ihre rauhfadige Leinwand mit delicatem Farbenauftrag.

§ 3.

Einige nützliche Fertigkeiten.

In der mangelhaften künstlerischen Erziehung unsrer Tage ist auch das Allergewöhnlichste der Handgeschicklichkeit tief gesunken. Es ist nichts unleidlicher, als wenn der Wille des Malers durch die kleinlichsten Hindernisse gehemmt wird. Es möchte daher noch von Nutzen sein, einiger kleiner erleichternder Fertigkeiten Erwähnung zu thun.

Im Nassen und auf's Trockne malen.

So lange man mit Deckfarben allein, oder mit Transparentfarbe allein malt, kann es von Vortheil sein, die Malerei nass zu halten, um die Töne besser in einander zu vermalen. Modellirt man aber mit halber und ganzer Deckfarbe aufhöhend auf einer Unterlage, so sitze diese letztere gut getrocknet fest. Noch viel nothwendiger ist das Festsitzen der Unterlage, wenn man mit Transparentfarbe die Deckfarbenuntermodellirung lasirt. Wenn in die Transparentfarbe Deckfarbe sich mengt, ist es mit der klaren Schönheit vorüber. „In eine klare Schattenfarbe darf kein Weiss kommen."

Man hält die Malerei auf lange Zeit nass mit der dazu geeigneten Sorte von Petroleum und in gewöhnlicher Zimmerwärme. So kann man ruhig Tage lang nass in nass an

[1]) In einer berühmten deutschen Kunststadt wohnte ich der Anfertigung eines Leinwandgrundes bei, der für einen grossen Maler bestimmt war. Der Anfertiger opferte dem Genius wahre Hekatomben von Oelfarbe. Ich habe niemals wieder so viel Oelfarbe auf einem Fleck vereinigt gesehen. Das frische Impasto ward mit eigenthümlichen Brettern belegt, denen ähnlich, welche die Maurer zur Glättung der Tünche gebrauchen. Diese Bretter wurden zwei-, dreimal im frischen Brei hin und her gedreht und dann urplötzlich in die Höhe gerissen; der Farbenbrei gab hierbei einen lustig schmatzenden Ton von sich. Es waren unter der Operation gewisse Wirbel entstanden, welche das ewige Einerlei der Oberfläche auf's Unterhaltendste unterbrachen und besonders für Fleisch, Augen und dergleichen zarter Dinge ein herrlich rustikes Unterlager zu werden versprachen.

Modellirungen fortarbeiten und ebenso Lasuren über das ganze Bild hin lange tractabel erhalten. Da das Petroleum andrerseits an der Sonne oder am Kohlenfeuer rasch verdunstet, so ist der Process des Trocknens genügend in die Hand des Malers gegeben.

Impasto.

Das Impasto sei niemals unnöthig dick, denn der dicke Farbenbrei ist der zeichnenden Hand hinderlich. Bei Deckfarbenaufmodellirung folge die Impastirung geschmackvoll und ausdrucksvoll dem Sinne des Lichthöhens. Die Unterlage werde wirklich geschont, wo sie hindurchwirken soll, und nur im hohen Licht durch die hohe Schicht der Decke vollständig gedeckt. Unsere Faustmaler sollten hierin den Caravaggio, Ribera und Aehnliche studiren, das Impasto dieser folgt sinnvoll der Schatten- und Lichtmodellirung und trägt folglich künstlerisch geschmackvoll zum Ausdrücken der Form bei. Man beginne bei solchen Modellirungen stets mit der dünneren Farbenschicht des Schattens und verdicke die Schicht langsam und allmählich nach dem Lichte zu. So wird das Auge dann über die Stelle, an die das hohe Licht zu stehen kommen soll, grosse Sicherheit gewinnen.

Pinselstrich.

Das Nachahmen der Stofflichkeit durch einen gewissen rauhen, trocknen Farbenauftrag, durch „Spachteln“, und was dergleichen Handgriffe mehr sind, gehört nicht in die Kunst der Malerei. Wir treffen es stets nur bei Malern, welche ihren Mangel an Formenkenntniss zu verstecken trachten. Die Legung des Pinselstrichs gegen das auffallende Licht kann aber Vortheil gewähren. So sollen z. B. in schattigen clairobscuren Partien des Bildes keine das Licht auffangenden Pinselstriche vorkommen. Auch sollen, wo Aenderungen nöthig werden, dicke Pinselstriche und formstörende Erhöhungen des Impasto zuvor sorgfältig mit einem scharfen Messer hinweggeschabt werden.

Das Ineinandervermalen geschehe stets mit dem mit Farbe (nicht übermässig) gefüllten Pinsel, besonders das Vermalen der Lasuren.

Eine gleichfarbige Schicht von grosser Ausdehnung legt man leicht glatt, wenn man sie ein wenig mit Firniss füllt

und dann mit vollem, weichem Borstpinsel aufträgt, ohne Stützung der Hand. Diese letztere ist dann frei und gleicht leicht Unebenheiten aus. Verstupfung einer Farbenfläche tödtet das frische Aussehen [1]).

Lasur. Lasur legt sich ohne Schwierigkeit eben, wenn das Pigment mit etwas Petroleum gemengt wird. Die ihr zu Grunde liegende Deckfarbenmodellirung muss sehr weich und ohne schroffe Farbenansätze sein. Alle ungehörigen Erhöhungen, Pinselstriche, Pinselhaare etc. müssen sorgfältig entfernt werden. Dann bereibt man die Unterlage mit einem in äusserst wenig Petroleum angefeuchteten Läppchen und lasirt mit solider Farbe in weichem Pinsel, dünn im Licht beginnend und allmählich nach dem Schatten zu verdickend. Lasirt man ein ganzes Bild, so legt man die allgemeinen Tönungslasuren, mit nasshaltendem Petroleum gemengt, an; so kann man noch nach Tagen hinwegwischen, was etwa zu starkfarbig geworden ist. Dann lasirt man mit solider Farbe fertig. Je weniger die Lasur übergangen zu werden braucht, um desto frischer und mit der Malerei verbundener sieht sie aus. Die Lasurfarbe werde nie zu flüssig genommen, sonst hat man sie nicht malend in der Gewalt, und ihr Aussehen wird gläsern.

Aufzeichnen mit spitzem Pinsel. Der Grund sei so glatt, als möglich. Man kann ihn mit einer darübergelegten Firnissschicht glatt machen (Rubens). Dann nimmt man mit Petroleum verdünnte Farbe und zeichnet mit spitzem Pinsel, der vollhaarig sei, damit er viel Farbe fasst, vor. Der Arm kann dabei aufgestützt sein, aber das Handgelenk sei frei. Den Pinsel fasse man lang am Stiel, so hat man Freiheit in grösserem Umkreis. Die Richtung des zeichnenden Pinsels auf die Bildfläche sei bei feinstem Detail senkrecht, steil.

Schliesslich möchte der nicht zu verachtende Rath der grössten Reinlichkeit wiederholt einzuprägen sein. Reinlichkeit ist zwar keine Geschicklichkeit, aber beim Malen eine Helferin derselben. Sehen wir zuweilen unordentlich gemalte

[1]) Die beste Art des Verstupfens ist: Man macht einen Ball von Baumwolle (Watte), wickelt ihn in ein sauberes Stück Leinwand und saugt damit die Ungleichheiten der Farbe leicht tupfend auf (Armenini).

moderne Bilder, so können wir uns der Vorstellung nicht erwehren, als sei des Malers bester Wille, wie eine unglückliche Fliege, mit verklebten Flügeln in den hässlichen Firnissbrühen und im Farbenbreie zu Grunde gegangen.

Capitel III.

Der Boden, in welchem rationelle Farbentechnik wurzelt.

Soweit sich in Dingen bildender Kunst die Meinung mit Worten einigermaassen deutlich bezeichnen lässt, glauben wir nun auf das hingewiesen zu haben, wodurch sich die Naturbeobachtung des bildenden Künstlers von der des Gelehrten, des Poëten und des geniessenden Laien zu unterscheiden hat. Wenn schon der Schauende im Kunstwerke nicht die objective Wiedergabe des Vorbildes in seiner positiven Kraft zu erblicken erwartet, sondern nur Proportionen, in herabgeminderter Scala denen ähnlich, in welchen sich uns die am Naturbilde empfangenen Eindrücke gegenseitig präcisiren, so soll sich der Künstler doch bis zu vollständigem Bewusstsein bringen, was an dem Beobachtungsobjecte er hervorheben will, und die ausnehmendste Sorgfalt und Klarheit in Wahl und Zusammenstellung der durch Verwandtschaft oder durch Gegensatz sich stützenden oder hervorhebenden Eindrücke sei ihm Regel. Werden Harmonie und Schärfe des Gesammteindrucks durch nichts Verfehltes oder Ungehöriges, Zufälliges geschädigt, so brauchen die subjectiven Standpuncte, von denen die Beobachtung ausging, nicht einmal sehr vielseitige zu sein, die Seele des Schauenden, die ja schliesslich mit nicht umfassenderen Organen der Wahrnehmung ausgerüstet ist, als die des Mittheilenden, wird befriedigt dem im Kunstwerke niedergelegten Willensausdruck lauschen und, wohlgefällig in die Tiefen der Mittheilung folgend, durch das in knapper Deutlichkeit vor Augen Stehende so sehr gefesselt sein, dass sie gar nicht einmal an das Uebrigbleibende erinnert sein will, das dem Bilde an Vielseitigkeit fehlt. Ist dagegen jene Harmonie nicht kraftvoll und deutlich, schwankte

der Wille des Mittheilenden, so wird der Schauende unwillig, und durch das Herausfallen des Einzelnen wird ihm die Unzulänglichkeit und Armuth des Ganzen augenfällig.

Mit dieser Klarheit der Beobachtung an sich ist jedoch der Aufgabe des Künstlers nur erst zur Hälfte Genüge geleistet. Das Beobachtete soll in einer Weise ausgesprochen werden, die in ihren materiellen Bedingungen grundverschieden von der Materie des Beobachtungsobjectes ist. Würde durch Urtheilslosigkeit oder Nachlässigkeit des Werkführers die Subjectivität der Darstellungsmittel neben dem Beobachteten in die Ueberhand kommen, so wäre es um die Harmonie des Ausdrucks selbstverständlicherweise geschehen. So hat denn der Darstellende die Ausdrucksmittel mit dem Sinne seiner Beobachtung zu erfüllen, d. h. er hat ihnen gleichfalls durch Verwandtschaft und Gegensatz einander stützende und hervorhebende Verhältnisse abzugewinnen, die in ebenso richtiger und knapper Weise für einander sprechen, als die in der Beobachtung zusammengeordneten Proportionen, und folglich deren geeignete Ausdrucksmittel werden können. Andrerseits aber soll er Solches, wofür seinen Darstellungsmitteln ein für allemal der Ausdruck versagt bleibt, überhaupt nicht darstellen wollen. Minder exactes Verfahren hat auf das Entgegenkommen des Schauenden keinen Anspruch, und am liebsten werden wir uns dem Willen des Mittheilenden da fügen, wo wir die Kraftstelle der Mittel, die höchste denselben innewohnende Schönheit, zur bezeichnenden Darstellung harmonisch gerundeter Beobachtung verwendet erblicken.

Augenscheinlich kann sich diese Art der Beobachtung weder an Vielseitigkeit der Standpuncte mit der des Poëten, noch an Tiefe abstracter Begriffsergründung mit der des Gelehrten messen. Aber ganz gewiss wird in höherem Maasse, als von jenen, etwas Andres von ihr verlangt und geleistet, jenes unausgesetzte und unerbittliche Suchen nach dem Einklang zwischen Wollen und Können, nach dem Gleichgewicht abstracten und anschaulichen Denkens, auf welchem die Gesundheit des Menschenverstandes beruht mit ihrer krystallhellen Durchsichtigkeit, die uns an allen Leistungen

hervorragendster Kunstvölker gleich auf den ersten Blick so beglückend umfängt, die die Sinne schärft und ihr Begehren veredelt und den Verstand vor der Willkür und Lächerlichkeit abstracter Ausschweifungen des Gedankenfluges sicher stellt, deren Pflege durch wahrhaft ernste Kunst unserm Zeitalter daher nicht eindringlich genug als Correctiv seiner einseitigen Bestrebungen anempfohlen werden kann.

Wer sich durch glänzende Einzelvorzüge rationeller Technik zur theilweisen Befolgung ihrer Lehre bestimmen liesse, würde fehlgehen. In der Kunst, wenn sie mit jener Ruhe, Ausdauer und Gründlichkeit betrieben wird, welche Lionardo als erstes Kennzeichen des künstlerischen Charakters und Talentes bezeichnet, führt alles Einzelne in die Harmonie des Zusammenhanges. Das Nachdenken wird fortwährend aufrecht erhalten und geschärft, und unter der Prüfung des Ersonnenen an der practischen Leistung bildet sich ein Schatz feststehender, verwendbarer Erfahrungen, „die Theorie wird die Lenkerin der Praxis". Recht entgegengesetzt der ohnmächtigen Geistreichheit und Originalitätssucht moderner Genialität, die thöricht mit aller Tradition brach, wird die sich immer mehr auf Concretes, für die Kunst vortheilhaftest Verwendbares des Naturstudiums richtende und in stets weiter und weiter getriebener Vollendung des Gewollten erstarkende Kraft des Künstlers nicht nur den Schatz eigner Erfahrungen sorgsam vermehren, sondern auch dankbar zum Gegenstand des Lernens machen, was vordem eine Reihe Höchstbegabter erprobte. Die möglichst vervollkommnete, wenn auch nie zu vollendende Erziehung des eignen Kraftmaasses wird, mögen die Schranken seiner Bethätigung sich auch mehr und mehr zusammenziehen, genügende und gesunde, des Gedeihens sich freuende Beschäftigung geben, und der Blick wird sich mit Gleichgültigkeit von der geistreichen Oberflächlichkeit vielfacher und ausgedehnter Probleme abwenden.

Es giebt heutzutage eine Partei, welche, dem gesunden Menschenverstande zuwider, die Naturähnlichkeit für den vornehmsten Zweck des Kunstwerks ausgiebt. Diese Behauptung bleibt aber nur eine abstracte, auf den Gedankeninhalt be-

zogene, in der Darstellung begegnen wir nicht der Natürlichkeit der Mittelverwendung, die wir hier doppelt energisch auftreten sehen sollten. Wie anders verfuhren die Alten! Ihnen blieb die Natürlichkeit vorherrschend ein Mittel, und zwar ein sehr vornehmes, für die Darstellung ihrer Gedanken, waren diese nun Gedanken über die Natur, oder waren sie seelisch Ideales der Mittheilung. Ihre wohlerzogene, mit jenem Reichthum concreten Wissens ausgerüstete Darstellungskraft vermochte dann aber selbst Ideales mit der überzeugenden Leibhaftigkeit der Naturerscheinung auszustatten. Und so mochten sie wohl von sich sagen können, ihr Walten stehe schöpferisch neben dem der Natur. Ja, indem sie Solches, das erfahrungsgemäss auf das Schönheitsgefühl günstig wirkte, in ihrer Kunst zu wiederkehrenden Regeln zusammenordneten und sogar der Mittelschönheit ein von der Natürlichkeit unabhängiges Feld zu gewähren im Stande waren, mochte es ihnen gestattet sein, zu sagen, sie überträfen und bereicherten die Natur.

Oder wollen wir dem widersprechen, wenn wir Buonarotti's und Rafaël's Idealgestalten betrachten? Treten uns dieselben nicht mit der Lebensfähigkeit der Natur entgegen? Und doch ist der Mittelaufwand ein gar nicht sehr umfangreicher, nur ist alles mit klarer Einsicht und voller Energie gethan. So fällt es uns denn gar nicht ein, dass das Wesen dieser Gestalten ein ideales und also eigentlich ein unkörperliches sei. Wer sah zu der Poësie des Rafaël mit ihrem aufgespannten Flügelpaar hinauf, und glaubte nicht fortan, er habe dort das leibhaftige Bildniss der Göttin gesehen, und wer stimmte nicht freudig in die stolze Beischrift, die ihr Schöpfer ihr gab, mit ein: „Numine afflatur"?[1]).

Festhalten an der Tradition und an eignen Erfahrungen wird die Fertigkeit in allem Einzelnen wohl fördern, aber Meisterschaft wird darum noch nicht häufiger werden. Wir

---

[1]) Und wer, so könnten wir weiter fragen, empfand jemals eine der Figuren unsrer Realisten so stark als Lebensfähiges und trug sie, seinem Gedächtniss unauslöschlich eingeprägt, mit sich fort, obwohl ihre Vorbilder uns doch täglich begegnen und dem Studium sich darbieten.

erkennen sie erst an, wo alle einzelnen vollkommen beherrschten Darstellungsmittel so zum Ganzen versammelt sind, dass jedes seinen Zweck zwar höchst vollkommen erfüllt, aber keines vorherrscht; ja, womöglich, falle keines als Mittel in die Augen.

So darf denn auch das Colorit am gediegenen Kunstwerk nicht, als Selbständiges getrennt, in die Augen fallen. Es ist verworrene Denkweise, für das Colorit eine über die Formengebung erhabene Stellung zu beanspruchen und sich dabei auf die Meister der Decadenz zu berufen. Nur Solche, die selbst schlechte Zeichner sind, nennen vorzüglich diejenigen unter den Alten gute Coloristen, bei welchen die Vorzüge des Colorits gegen die Mangelhaftigkeit der Form in hellem Lichte stehen.

Noch unüberlegter ist es, von dem Colorit vollkommen selbständige poëtische Wirkungen zu erwarten. Sicherlich sind Schönheit des Tons und schöne Farbenzusammenstellungen vorzügliche Kunstmittel. Der Farbensinn stellt für seine Befriedigung gewiss besondere Gesetze auf, so veränderlich und schwer fassbar sie auch sein mögen. Wohl mag sogar durch das Farbensehen in der Seele ein eigenes Feld poëtischer Erregungsfähigkeit berührt werden können, aber gewiss kein so selbständiges, dass über seiner Befriedigung irgend eine andere Anforderung an das Kunstwerk zurückgestellt werden dürfte. Selbst das Betrachten des Sonnenspectrums, dieser edelsten Farbenharmonie, würde uns keine halbe Stunde lang beschäftigen, wenn der geschaute Farbenreiz nicht durch andere Gedankenverknüpfungen höheren Sinn gewönne. Wie würden uns Prachträume ermüden, die den Blick durch nichts Anderes, als durch ihre Farbenschönheit in Anspruch nähmen! Weit eher ginge es noch allenfalls an, der Form eine selbständige Stellung einzuräumen. Denn das Colorit, wenn es befriedigen soll, ist selbst in rein decorativen Kunstproductionen, in Teppichmustern und dergleichen, immer an die Form gebunden, auch in Fällen also, wo die Form wenig sinnvolle Bedeutung für uns hat. Sitzt das Colorit, an sich noch so schön-

farbig und harmonisch, in schlechtgeformten Mustern, so wenden wir den Blick unbefriedigt hinweg.

Wie viel geringer ist denn die Selbständigkeit der Farbe im sinnvollen Kunstwerk. Hier kann das Colorit wohl den Sinn des Werks heben und ihn eigenthümlich begleiten, wie ein stimmungerhöhender Klang. Es kann wohl benützt sein, das Auge lebhaft auf die Hauptsache im Bilde zu ziehen. Wohl sind uns von der Naturerscheinung her Form und Farbe der Dinge auf's Engste in der Vorstellung verknüpft. Es wird ein guter Colorist also auch wohl vermögen, die poëtische Wirkung seines Bildes eigenthümlicher zu erhöhen, den Beschauer lebhafter zu fesseln, Formen vollkommener hervorzuheben, als ein schlechter es vermag. Aber was er hervorheben will, muss er vor allen Dingen erst an und für sich gut darzustellen wissen. Der schlechte Zeichner stellt mit dem verhältnissmässig guten Colorit nur die Mangelhaftigkeit der Form in helleres Licht. Sein Colorit fällt nun wohl als das Bessere im Bilde auf, aber über die schlechte Form bringt uns das nicht hinweg.

In dieser Weise machen sich denn auch die Decadenzmaler, z. B. die Spanier, so lebhaft als gute Coloristen bemerklich. Das Colorit des Rafaël oder des Holbein, obgleich es viel kunstvoller, reicher und vollkommener ist, fällt gar nicht als etwas Besonderes im Bilde auf. Es hat gerade den Vorzug, dass wir die vielseitige Kunst, welche in ihm liegt, gar nicht gesondert bemerken. Die Farbe dient nur, wie jegliches der übrigen Darstellungsmittel, der Einheit des Ganzen. Mit ihrer demonstrativen Kraft hebt sie zuerst die Form rundend hervor, und wo der Formenausdruck sein Schönstes geleistet hat, lagert sie sich dann wieder, wie ein von seinem Sinne beseelter Hauch, reizvoll über ihn hin.

Also lerne der Maler die Farbe zur Stützung der Form zu benützen, und um dieses verständig zu leisten, sei, wer ein guter Colorist werden will, vor allen Dingen darauf bedacht, zeichnen zu lernen.

Anhang.

Versuch, die Führung der Arbeit nachzuweisen an Kunstwerken der alten Schulen.

Sicherlich wird es nicht so leicht sein, aus den Angewöhnungen der modernen Erziehung heraus zu einer rationellen Verwendung des Farbenmaterials zu gelangen. Wir recapituliren: Die Arbeit bedarf einer einsichtigen Führung. Diese wird aber schon bedeutend erleichtert sein und sich für jedes Bild bald fast wie von selbst ergeben, wenn des Malers coloristische Absicht von vorn herein nur eine klare ist.

Vor allen Dingen muss die Form feststehen. Denn einerseits soll das Colorit ja dienen, dieselbe auf's Höchste auszubilden, es hängt also als Colorit auf's Innigste mit der Formenabsicht zusammen, andrerseits aber erlaubt der Charakter der durchscheinenden Pigmente — und alle Oelfarben sind durchscheinend — keine allzuhäufigen Veränderungen. Eine sehr allmähliche Heranbildung des schliesslichen Aussehens ist nothwendig, die Farben erreichen ihre Schönheit nur auf sorgfältig berechneter Vorbereitung; Aenderungen können also nur störend wirken.

Sie müssen es um so mehr thun, wenn eine Vorbereitungsstufe der ganzen Arbeit aus ihrer Harmonie gerissen wird — z. B. auf's Neue Deckfarbenunterlagen geschaffen werden müssen, wenn schon der unbestimmbare, geheimnissvoll reizende Schimmer der Lasur im Bilde vorherrscht. Nicht nur der Schwierigkeit willen, die rechten Unterlagen wieder zu treffen, ist dieses misslich, sondern mehr noch desshalb, weil die unvermeidlich hervorgerufene Disharmonie die Vor-

stellung des Malers vom sichern Ziele ablenkt und sie beunruhigend hin und her wirft.

So sei also auch die Vorstellung der Art des Colorits gleich von Anfang eine bestimmte und der Effect sei festgestellt. Man kann nicht ohne Schaden des Colorits ein hell beabsichtigtes Bild plötzlich zum dunklen umstimmen, noch weniger eines, welches als Clairobscur begonnen war, plötzlich zum hellen schönfarbigen umwandeln. Je besser jeder einzelne Farbencharakter gleich von Anfang an vorbereitet war, desto schöner wird er hervorkommen, er sei nun ein positiver oder ein halbdurchscheinender Deckfarbencharakter, oder eine ganz durchsichtige Lasur.

Das aber würde das Allerfatalste sein, wenn aus Nachlässigkeit oder Nothbehelf die Farbencharaktere durcheinander geworfen würden, und z. B. ein halbdeckender Ton da entstünde, wo eine Lasur zu stehen hat. Denn jeder Farbencharakter hat seine eigene Bedeutung, und um so präciser hat er sie, je mehr er darin durch den zu ihm gegensätzlichen, gleichfalls an seiner passenden Stelle sich befindenden hervorgehoben wird.

Wir wüssten nun zum Zwecke der Verdeutlichung und Uebung zugleich nichts Besseres zu thun, als eine Reihe von Tabellen aufzustellen, in welchen der Versuch gemacht ist, den Sinn und die Führung der Arbeit an Bildern alter Schulen zu schildern.

Bei der unendlichen Schwierigkeit, besonders in Werken von grosser Vollendung, sicher zu sehen, bin ich gewiss, dass es in meinen Beobachtungen von Fehlern wimmeln wird, so lange Jahre das Mühen auch auf das Studium alter Malweisen gerichtet war, so Vieles betrachtet und so manches unfertige und halbzerstörte Bild zur Untersuchung gezogen wurde. Für gar Manches wüsste ich keinen andern Beweis anzugeben, als das Vertrauen in mein Auge, welches unter der fortwährenden practischen Uebung, die verschiedenen Charaktere der Oelfarbe auf den für sie nothwendigen Präparationen hervor-

zulocken, vielleicht doch einige Schärfe gewonnen hat. Niemand aber würde freudiger, als ich selbst, Belehrung durch schärfer Sehende begrüssen. Denn das ist gewiss, wäre erst das Interesse der Befähigten lebhaft auf den hier in Frage stehenden Gegenstand gerichtet, so würde das der so tief gesunkenen Kunst unserer Tage von grossem Nutzen sein.

Auch unsere Kunstphilologen dürfen versichert sein, dass der sachliche Werth ihrer historischen und ästhetischen Leistungen gewinnen würde, wenn sie sich mehr um dieses bisher vernachlässigte Feld bemühten. Ist es doch schon aus dem Grund, dass sie fast allerwärts die Hüter unserer aufgesammelten Kunstschätze sind, nicht angemessen, dass ihrer Kennerschaft so unerlässliche Kenntnisse nicht reichlich zu Gebote stehen.

Was die Kunst guter Epochen auszeichnet, ist, dass die Künstler der Technik kundige Männer waren und nicht, wie heute, Dilettanten voll wechselvoller Tendenzen oder ahnungsvoller Stimmungen. Nicht aus der — übrigens auch gar nicht einmal positivfasslichen — Absicht des geistigen Inhalts der Bilder kann der Alten Art festgestellt werden, sondern zumeist in der Führung der technischen Arbeit spricht der Meister sein eigentliches Wissen, Wollen und Vermögen aus. Die Eigenthümlichkeit und die Sicherheit, welche das Individuum und die Schule h i e r entwickeln, ahmt ihnen auch der geschickteste Copist niemals mit auch nur entfernter Aehnlichkeit nach. Ueber alles weniger Fassbare kann er uns leichter täuschen.

Was nun den Betrieb des Studiums alter Oelfarbentechnik anlangt, so ist für dasselbe nöthig, dass der Studirende sich selbst, Pinsel und Palette in der Hand, auf's Ausführlichste mit den Einzelcharakteren und deren Verbindungen bekannt mache.

Als Objecte des Studiums sind vorzüglich unvollendete oder halbzerstörte und von Retouchen möglichst freie alte Bilder zu wählen, oder auch nachlässig geführte. Eine Fundgrube sind die Werke der späteren Niederländer, weil diese die guten alten Principien lange bewahrt, oft aber in etwas

laxer und nicht sehr versteckter Manier angewendet haben. So kann man denn von ihnen aus (immer an der Hand eigener Uebung) häufig auf das verstecktere Verfahren der älteren, vollkommneren Schulen schliessen.

Die Bekanntschaft mit guten und gewissenhaften Retoucheuren ist wünschenswerth. Noch besser ist, wenn man geringere Schulbilder selbst zur Verfügung hat, dieselben stellenweise zerstören und untersuchen kann und das Zerstörte retouchirend wieder herzustellen sucht[1]).

Bei fast allen Galleriebildern muss man den sie bedeckenden Firniss zu unterscheiden und seine Farbe von dem Aussehen der eigentlichen Malerei in Abzug zu bringen verstehen. Auch dieses ist nur auf dem Wege practischen Versuchs erreichbar. Ueberhaupt werden nur oft wiederholte Versuche und ein äusserst gewissenhaftes Hinsehen zum Ziele führen.

Da die nachfolgenden Tabellen gewissermassen einen gedrängten Abriss der Geschichte der Oelfarbentechnik geben, wie sie uns unter dem Gesichtspuncte des Einflusses, den die Möglichkeiten dieser Technik auf die Gestaltung der künstlerischen Anschauung geübt haben, erscheint, so sind sie in chronologischer Ordnung aufgestellt[2]). Der Gang der Studien

---

[1]) Diese Uebung möchte dem Copieren für unsern Zweck vorzuziehen sein. — Jedenfalls muss davor gewarnt werden, das Copieren so zu betreiben, dass man, um Facsimile der alten Vorbilder zu leisten, alle Retouchen und Flecken, welche die Unbill der Zeiten den Werken beschmutzend hinzugefügt hat, mit nachahmt, wie dies wohl Manche thun.

[2]) Wie Eastlake seine Studien „Materialien zu einer Geschichte des Oelmalens“ nannte, so dürften die uns beschäftigenden vielleicht als ein Versuch anzusehen sein, einen der zum Verständniss und zur kritischen Sichtung dieser Geschichte allerunerlässlichsten Standpuncte zu gewinnen. Eine eingehendere Verbreitung über das, was die Oelfarbentechnik Neues und Bedeutsames für die Farbenanordnung und den coloristischen Geschmack leistete, wird an dieser Stelle nicht erwartet werden können. Da diese Dinge mit noch andern Darstellungsmitteln der Malerei eng verknüpft sind, z. B. mit der architectonischen Anordnung der Bildfläche überhaupt mit ihren Proportions- und Linienrhythmen, mit der einheitlichen perspectivischen Idee, auch mit dem Gegenstand, ja mit der Dimension der Bilder und mit den Ansprüchen des zu zierenden Raumes, so müssen diese und ähnliche Vorbedingungen und ihre Forderungen zuvor an anderer Stelle

selbst aber ist aus den obenangeführten Ursachen leichter der umgekehrte, auch schon desshalb, weil wir die unvollkommnere Ausdrucksweise uns näher liegender Zeiten besser verstehen, und weil so unsere Vorstellung von vollendeter Technik, in der Zeit rückwärts schreitend, allmählich herangebildet wird.

§ 1.

Erste Reihe.

Die schönfarbige Manier der älteren Schulen der Oelmalerei.

Die ersten Meister der Oelmalerei blieben in ihrer Absicht auf Verbreitung schöner tagheller Farben ohne heftige Schatten der alten Tempera eng angeschlossen. Sie behielten daher auch die weissen Gründe bei, ja jetzt erst wurden dieselben als lichtreflectirende Folien transparenter Farben von hohem Werth und gestatteten, in der Pracht schöner Farben wahrhaft zu schwelgen.

Was für das Colorit ausser dieser Vervollkommnung des Glanzes der Intensivfarben Neues hinzukam, war die aus der Dehnbarkeit der Oelfarbe abzuleitende Unterschiedlichkeit des durchleuchteten, des beleuchteten und des lichtabsorbirenden Charakters[1]), welche denn auch bald zur Unterscheidung verschiedenartiger Stofflichkeit und verschiedener Beleuchtungsarten ausgebeutet wurde. Der innerliche Glanz der Himmel trennte sich von der festen Erde, und die goldene Glorie der Temperatafeln ward immer seltener.

geklärt werden. Hier sei nur im Allgemeinen darauf hingewiesen, dass die Oelmalerei die Farbenharmonieen der schönfarbigen Manier ernster stimmte und um viele Töne bereicherte, das Clairobscur dagegen den Reichthum derselben ausserordentlich einschränkte; aber es führte die reizvollen Gebiete neutralen Tones und geschlossener Beleuchtungseffecte mit ihrem leicht verständlichen Lichtfall neu ein und entwickelte das die coloristischen Absichten vereinfachende Princip der Eintheilung des Bildes in warme und kalte Farben zum Bewusstsein.

[1]) Lasur auf Reflector, Lasur als Unterlage und als oberflächlicher Absorbent.

Sogleich ist auch eine Vertiefung der Schatten bemerklich zu Gunsten der körperlichen Rundung. Und vor Allem war nun das Lichthöhen nicht mehr an das Nebeneinandersetzen und unvollkommene Ineinandervermalen der Modellirungstöne gebunden, sondern wurde mit weit grösserer Sicherheit des Effects und bequem auf festsitzendem Mittelton der Unterlage durch allmähliche Zunahme der Höhe halbdeckender Schichten bewerkstelligt.

So bekam zunächst jede Modellirung ihre eigene localfarbige Untertuschung im Mittelton, und man hielt das allgemeine feurige Hindurchleuchten des Grundes fest.

Aber bald drängte das durch die verbesserte Modellirung wachsende Formenverständniss zu höherer Ausbildung und zu weitergehender, ausführlicherer Vorbereitung der Form, um so mehr, als man sich bei dem Nassbleiben des Materials alle Zeit lassen und bei dem Festsitzen desselben öftere Uebergehungen vornehmen konnte.

Das Hindurchleuchten des allgemeinen Grundes und die demselben verdankte Harmonie des Tones hatte man schon schätzen gelernt. So war es denn auch natürlich, dass man die Formenuntertuschung, der Harmonie zu Liebe, für das ganze Bild und für alle Farben desselben gemeinschaftlich einfarbig anfertigte. Dieselbe brauchte, wenn man sie mit Lasurfarbe machte, zu gleicher Zeit nicht sehr dunkel zu sein, und man konnte also die Form bis zu hohem Grade feststellen, ohne das leuchtende Herwirken des weissen Grundes gänzlich aufzuheben, denn auch sehr dünne Transparentfarbe war als Grund für die nachfolgende Halbdeckfarbenhöhung immer lichtabsorbirend genug.

Immer weitere Vortheile fanden sich. Es ward bald deutlich, dass die Formenvorbereitung für das Colorit dann die beste sei, wenn ihre Farbe ein möglichst neutral zwischen der warmen und kalten Farbenrichtung mitten inne stehendes Grau war, wie man es mit dem fehlerhaften Schwarzpigment nicht hervorbringen konnte. Nun konnte man aber das aus gegenseitig sich löschenden Farben entstehende Schwarz erst

jetzt recht zu Hilfe rufen. Man machte also zuerst eine Brauntertuschung und auf dieser — in der Form schon so weit, als möglich, geführten — eine zweite blaugraue, welche die Form noch weiter corrigirte und vollendete, deren Farbe aber zugleich mit dem Braun der vorigen ein möglichst vollkommenes Neutralgrau ergab. Es war dies ein doppelter Vortheil; das Grau, neutralfarbig für das nachfolgende Colorit, schloss zugleich eine weitere Vervollkommnung der Form in sich.

Diese blaugraue Untermodellirung ward auf der lasurbraunen mit halber Deckfarbe geführt. Jeder weiss, wie leicht Relief entsteht, wenn man auf warmem Lasurfarbengrunde mit kalter, halber Deckfarbe Licht höht. So stärkte also dieses Verfahren in kurzer Zeit den Sinn für Formenrundung ausnehmend, was seinerseits nun auch wieder zu weiterer Detaillirung der Form trieb. — Und zu gleicher Zeit blieb man hell zu Gunsten der kommenden Intensivfarbigkeit. Denn die braune Lasuruntertuschung ergab ja schon allein durch den Gegensatz ihres warmen Tones und durch ihren lichtabsorbirenden Charakter, auch wenn sie sehr blass war, genügende Schatten für die kalte, helle Deckfarbe der Graumodellirung. Dies fiel folglich wieder hell aus.

Was wir nicht vergessen dürfen, ist die grosse Leichtigkeit, mit der sich in dünnen Schichten geschmeidiger Oelfarbe sauber und exact zeichnet. Die Pinselgeschicklichkeit und die Feinheit der Detailzeichnung wurden in der That sofort wahrhaft staunenswürdig. Wie verwendete man sie zur Nachahmung von tausend Zierlichkeiten der Naturerscheinung! Jene liebenswürdigen Maler konnten des reizenden Details gar nicht genug auftreiben, um ihre Fertigkeit und ihren lustigen Fleiss auszulassen. Man bekommt den Eindruck, als hätte es ihnen jedesmal förmlich leid gethan, wenn zuletzt auf dem Bilde auch gar nichts weiter anzubringen war.

Es sind denn auch die Unterschiede der Stofflichkeit der Dinge bald mit niemals übertroffenem, ja mit kaum jemals wieder erreichtem Reiz dargestellt worden. Rauhe und glatte Oberflächen, Durchscheinendes und Opakes, wie ist es energisch

unterschieden! Wie sind die Stoffe der Prachtgewänder gemalt, wie die Metalle und edlen Steine! Wie ist das Fleisch der Wange und wie sind die Lippen so weich, gegen die über den Knochen gespannte Haut der Stirn! Wie schimmert das Auge in feuchtem Glanz, und wie weht die Luft durch die bewegten Haarlocken!

Aber auch die Vollendung des Contours und der Form in grösserem Sinn eilte mit Riesenschritten jener Idee der Vollkommenheit entgegen, welche ihr die grossen Italiener bald geben sollten. Auf den Portraits dieser Zeit, vor Allem auf deutschen, finden wir das Menschenantlitz und die Hände schon häufig mit sublimer Formenvollendung gemalt. Der Flächenbau ist meisterhaft verstanden und charakterisirt, mit der Deutlichkeit des Bildhauers; die Ganzheit der Erscheinung aber tritt niemals wieder vollendeter hervor, als in diesen farben- und formenglänzenden Leistungen, die wohl auch einen Phidias, wenn sie ihm zu Gesicht gekommen wären, mit Bewunderung erfüllt hätten.

Was nun das Colorit als Farbe angeht, so haben jene Maler wohl bewiesen, dass sie es vortrefflich verstanden, dunkles Clairobscur zu behandeln. In den dunklen Hintergründen ihrer Interieurs sind Form und Farbe bis in die letzte, man möchte sagen, raffinirteste Feinheit mit zuweilen unbegreiflicher Meisterschaft deutlich erhalten. Niemand von den Späteren, auch Correggio nicht, hat dieses in so hoher und weitgetriebener Vollendung mehr geleistet. Aber eigentliche Clairobscure haben sie dennoch kaum gemalt. Auf jenen dunklen, aber farbenklaren Hintergründen hebt sich die beleuchtete Gestalt schönfarbig hervor. Noch war die Detailform der menschlichen Gliedmaassen nicht das vorherrschend Interessirende. Auf den meist figurenreichen Compositionen galt es, den nicht in grossem Maassstab ausgeführten Einzelgestalten durch breite und entschiedene Localfarbengebung ihre Totalität, ihre Formenzusammengehörigkeit zu erhalten.

Durch dieses helle Colorit ist das Problem in der That gelöst, auch Bildern kleinen Maassstabes insofern ein monutales Gepräge zu verleihen, als man auf weite Entfernungen

hin deutlich erkennt, was auf ihnen vorgeht. Diese an sich schon nicht geringe Leistung muss noch in den Augen eines Jeden wachsen, der die unendliche Schärfe der Detaillirung, die sich der Ganzheit der Hauptform unterordnet, in der Nähe betrachtet.

Die Tageshelligkeit der Erscheinung wird dem Umstande verdankt, dass die grössten Kraftmittel der Palette in das Licht oder in den Mittelton stärkster Localfarben verlegt sind. Es fehlt fast nie ein vollkommenes Weiss als Localfarbe, im Gegensatz zu einem eben so verwendeten vollkommenen Schwarz. Bei dieser Energie und Deutlichkeit der Localfarbengebung glauben wir in's tageshelle Freie des vertieften Raumes zu sehen. Licht umspielt Alles, dem farbenundeutlichen Schatten ist mit Bewusstsein entsagt[1]).

Was aber den poëtischen Klang betrifft, der die Seele jener ideal gestimmten Menschen durchzog, so strahlt uns aus ihren Malereien ein ganzes Paradies von Farbenschönheit entgegen.

Nun trug allerdings die Farbengelegenheit, die sich in ihren Aufgaben bot, dazu bei, dass sich die schönfarbige Art lange erhielt. Nacktes in grossen Massen, welches ohne Schatten hätte monoton ausfallen müssen, kam nicht vor. Das Vorherrschen des Gewandes forderte zur höchsten Farbigkeit auf. Auch schon der kleine Maassstab der Bilder machte allgemeine Helligkeit zur wünschenswerthesten Bedingung. Waren nur an einigen Stellen energische Dunkelheiten aufgeboten, so war für die Haltung gesorgt, und die allgemeine Helligkeit und Farbigkeit wurde nicht bunt, nicht flach und nicht ermüdend.

Tabelle I.

Direct an Temperamalerei anschliessend. Altdeutsch und altitalienisch.

Absicht des Colorits: Helle offene Tagesbeleuchtung. Beleuchtung von vorne. Schattenmodellirung schwach. Haltung

---

[1]) Noch Lionardo sagt, mehr als einmal, eigentliche Schatten könne man nicht malen und man halte sich besser an localfarbige Erscheinungen.

des Bildes durch Anordnung kraftvoll deutlicher, heller und dunkler Localfarben erzielt.

Himmel: innerlich leuchtend.

Farbenton des ganzen Bildes: Schönfarbig, vom Grund her feurig.

Malgrund: Weisser Gypsgrund, vollständig glatt geschliffen.

Trocknen lassen.

Aufzeichnung: Sehr leicht grau, oder blass röthlich (Blauschwarz, oder Röthel und Schwarz).

Contour möglichst exact und ausgebildet.

Schatten blassgrau angetuscht.

Dann eine Lage von Leimwasser, oder Firniss, oder durchsichtiger, dünngeschichteter weisser Oelfarbe darüber, damit der Gypsgrund aus den nun aufzutragenden Farben das Oel nicht aussaugen könne.

Trocknen.

Trennung des Schwerstofflichen vom Leichtstofflichen: Alles Körperliche wird mit der Aufzeichnungsfarbe abgetönt.

Himmel: Der Uebergang aus dem Zenith in den Horizont blasstransparentgelblich vorbereitet (Neapelgelb mit viel Firniss).

Der röthliche Ton am Horizont (blass Zinnober mit vielem Firniss) gegen den Horizont zu allmählich dunkler getuscht.

Trocknen.

Farbige Uebergehung des Himmels: Den oberen Theil des Himmels kraftvoll transparentblau auf das Weiss des Grundes lasiren. Das Lasurblau in abnehmender Schicht bis auf den Horizont führen.

Trocknen.

Trübende Medien der Luft: Röthlichen Ton am Horizont leise mit viel Weiss $\overset{\frown}{+}$ wenig Zinnober überhauchen. Desgleichen den entstandenen grünlichen Uebergang mit Weiss $\overset{\frown}{+}$ Neapelgelb. Beide leise ineinander verlaufen lassen. So auch das Weiss $\overset{\frown}{+}$ Neapelgelb leise in die volle Blaulasur des Zeniths.

Trocknen.

Wolken.

Schatten der Wolken des Horizonts. (Gleichgiltig, ob vor, oder nach der Medienabtönung des vorigen Absatzes): Bläuliche

Anm. Nach jedem Absatz muss die Arbeit austrocknen. Das Zeichen $\overset{\frown}{+}$ bedeutet Mengungsmischung.

Schatten ferner Wolken sehr bestimmt in Contour und Modellirung mit blaugrauer Lasur antuschen, etwas dunkler, als sie werden sollen.

Lichter der Wolken am Horizont: Schönverschmolzen in allmählich zunehmender Farbenschicht aufhöhen. Sehr hell: Weiss + Zinnober oder Weiss + Ocker + Zinnober.

Sodann: Licht und Schatten gemeinsam übergehen mit Medienschicht Weiss + Zinnober: Ergiebt über dem Lichtreflector Dumpfröthlich und über dem Absorbenten Bläulich, Beides im Charakter der Farbe des Beleuchtungslichts.

Wolken in der Höhe der Luft. Schatten: Mit röthlicher oder bräunlicher Modellirungsunterlage die ganze Form der Wolke sauber und bestimmt durchmodelliren. Pigment: Neapelroth + Lichtocker, oder gebrannter dunkler Ocker, oder gebrannte grüne Erde.

Trocknen.

Lichter der Wolken in der Höhe der Luft: Modellirendes Lichthöhen mit Lichtocker + Weiss. Die dünne Schicht hievon giebt auf dem dunklen Schattenuntergrund die stumpfe Schattenfarbe.

Soll die Schattenfarbe der Wolke etwas bläulicher werden, so nimmt man hier etwas Blauschwarz + Weiss.

Die ganze Wolke wird sodann (auf's Trockne) etwas zusammengetönt mit gebrannter Terra di Siena, oder Ocker, und das Blau des Schattens etwas mit Ultramarin + Schwarz getuscht.

Cirrusgewölk der hohen Luftschicht: Auf das Blau des Himmels mit blass Weiss + Schwarz oder Weiss + Zinnober in dünnster Schicht aufgeschummert.

Schönblaue Berge der Ferne: Tiefultramarinlasur (in bestimmtem Umriss) als Modellirungsunterlage.

Medien und Lichter: Mit dem röthlichweissen Lichtton überschummern. Die Lichter mit Weiss + Zinnober hell und sanft verschmolzen höhen. Dieses nach dem Trocknen nach Bedürfniss entweder mit Ultramarin (schwächste Tönungslasur) oder mit Lichtfarbe (Weiss + Zinnober) abtönen.

Nähere Ferne und Mittelgrund: Mit halbtransparenten Erdfarben in Localfarben unterlegen, klar und etwas dunkler, als es

werden soll. Sehr bestimmt die hellen und die dunklen Localfarben von einander trennen.

Trocknen.

Lichter der ferneren Landschaft: Aufhöhen mit Weiss $\overbrace{+}$ Neapelroth und etwas Schwarz.

Lichter des Mittelgrundes: Mit Localfarbe $\overbrace{+}$ viel Lichtfarbe (Weiss $\overbrace{+}$ Zinnober) jedes Gegenstandes Licht modellirend aufhöhen.

Abtönung: In der näheren Ferne geschieht die Zurücktönung mit Mediumston, dem etwas Weiss entzogen ist. Auch setzt man eine transparentere Farbe, als der Zinnober war, zur Mengung hinzu, etwa gebrannten Dunkelocker. In den blauenden Schattentönen kann man etwas mehr Weiss beibehalten, oder ein wenig Neapelgelb statt Weiss zusetzen, weil es um eine Kleinigkeit durchsichtiger ist, als Weiss.

Im Mittelgrund nimmt man noch weniger Weiss in die Tönung. Statt dessen einen warmen Halbtransparentton (sehr dünnen Lichtocker oder schwache Terra di Siena, oder gebrannte grüne Erde), welcher den Lichtern an Localfarbe verwandt ist. Oder man nimmt die Transparentlocalfarbe der Gegenstände selbst. Hierauf verstärkt man in den Schatten und dunklen Localfarben das bläulich wirkende Medium um etwas Weniges. Es kann hiezu dienen: Schwarz $\overbrace{+}$ Lichtocker oder Schwarz $\overbrace{+}$ Lichtchrom, oder Schwarz $\overbrace{+}$ grüne Erde $\overbrace{+}$ Neapelgelb.

Vordergrund: Alle Localfarben werden in ihrem Mittelton angelegt, welcher als Unterlage für das aufhellende (lichthöhende) Modellirungsverfahren zu dienen hat. Da das Bild schönfarbig werden soll, so ist dieser Mittelton hell. Er braucht nicht ausschliesslich lasurfarbig zu sein, ja in seine Deckfarben kann selbst noch Weissmengung oder sonst hellfarbige Mengung eingehen. Denn er hat für die schönfarbige Intensivschattenlasuren ein starker Reflector zu bleiben.

Mittelton des Weisszeugs: Schwarz $\overbrace{+}$ Weiss.
„ „ Fleisches: Blasse Carnationslasur.

Varianten der Unterlegung einzelner Farben, zu dem Zweck, kalte Farben zu wärmen und die Nüancirungsscalen auszubeuten, sowie Neutralschatten hervorzurufen.

Für Hellblau: Rosenroth oder Hellgelb, Blasslasur auf Weiss oder helldeckfarbig.
„ Dunkelblau: Braun, Lasur.
„ Grün: Braunroth, Schwarzbraun, Lasur.
„ Carnation: Hellgraugrün, Lasur oder deckfarbig.
„ Zinnoberroth: Schwarz.
„ Schwarz als Localfarbe: Dunkelrothlasur.
„ alle starken Deckfarben langer Nüancirungsscalen: Dunkellasur; schon von der Temperamalerei her bekannt.

Lichthöhen: Weichst verschmolzene Aufmodellirung mittelst Mengung aus Localfarbe + Weiss oder + Beleuchtungsfarbe.

Lasur: Localfarbige Lasur. Leicht im Licht, voll in tiefen Localfarben und intensivfarbigen Schatten. Im Schwarz die Schatten: Einander löschende Farbenstrahlen.

Farblose Tiefen: Einzeichnung mit Lack und Schwarz. Mumie und Schwarz.

Höchste Lichter, Glanz: Scharfe Aufhöhung, zeichnend, mit Weiss oder Beleuchtungsfarbe.

Farbige Schlusslasur des Ganzen: Generaltönung mit leicht gewärmtem Firniss, um die Disharmonie zwischen Deck- und Lasurfarbe aufzuheben.

Schwache Lasurretouchen, Verstärkung der Klarschatten und zarter Lasurmodellirungen, Zeichnungsschärfen (Lasur) etc.

In diesen durchweg hochschönfarbigen Bildern ist für den Gegensatz des Körperhaften gegen das Unkörperliche einfach durch den dickeren Lasurauftrag im Schwerkörperlichen gesorgt. Es wird noch die ganze gute alte Tradition des Farbenharmoniegefühls vorausgesetzt, in doppelter Meisterschaft, weil die Rundung der Form und höhere Ausbildung des Contours beginnen, einen Theil der Aufmerksamkeit auf sich hinüberzuziehen.

Tabelle II.

Altflandrisch und Altdeutsch. Nachfolger des van Eyck in Italien. Antonello. Altvenetianisch. Bellini. Mantegna. Altflorentinisch. Credi. Bologna. F. Francia.

Absicht: Offene Tagesbeleuchtung, farbenschön bei grösserer Licht- und Schattenmodellirung und grösserer Vertiefung des Raums mit ausgebildeten grauen Luftperspectivetönen.

Tafel und erste Aufzeichnung, wie Tabelle I.

Lasuruntertuschung: Wohldurchmodellirte Form in grau transparentem Mittelton, Himmel unberührt. Fleisch sehr hellgrau, oder auch auf der in Schatten und Licht gesetzten ersten Aufzeichnung über alles Körperliche einen gemeinsamen fleischfarbigen Ton aus transparenter Oelfarbe gezogen.

Weiter, wie Tabelle I, mit Localfarbe.

Variation. Grund und Vorzeichnung, wie vorher.

Lasurtuschung: Braun, rothbraun oder schwärzlichroth (Lack + Schwarz), hiemit alle Form vortrefflich durchmodellirt.

Neutralgraue Halbdeckfarbenmodellirung: Auf dem vortrefflich lichtabsorbirenden Untergrund, welchen die klare Brauntuschung abgiebt, wird mit grauer Deckfarbe (Weiss + Schwarz + etwas Ultramarin) weiter formenvollendend eine zweite und zwar eine neutralgraue Vorbereitung halbdeckend angefertigt. Auch sie bleibt Mittelton und zwar heller, für Intensivlasur sich eignender, geht nicht in's hohe Licht hinauf und ist äusserst schön verschmolzen.

Die Absicht dieses verlängerten Verfahrens ist einerseits grössere Vollendung der Form, andererseits Herstellung guten Neutralgraues für die Localfarben.

Die graue Aufmodellirung beginnt mit dünner Schicht und Uebergewicht der dunklen Mengungscomponenten (Blau, Schwarz) im Schatten, und wird unter allmählicher Zunahme der Schicht und des hellen Componenten (Weiss) zart nach dem Mittelton des Lichts hinaufgeführt[1]).

Localfarbenlasur. Lasur, besonders dann, wenn die Grauuntertuschung etwas helldeckend geworden war.

Oder: Deckfarbigmitteltönige Modellirung.

Sodann, wie vorher, Tabelle I.

Anm. Die Klaruntertuschung kommt auch in Schwarzgrün vor, alsdann ist die graue Aufhellung röthlich grau.

Es ist zu achten, dass die Unterlegung für die intensivfarbigen Schatten nicht zu dunkel werde.

Variante 2. Es kommt auch vor Klarbraununtertuschung, sehr hell und flach.

---

[1]) Van Mander erzählt im Leben des Hubert und Jan van Eyck von einer solchen Aufmodellirung von des Letzteren Hand, die vollendeter gewesen sei, als fertige Bilder seiner eigenen Zeitgenossen.

Aufhöhung der Halblichter und Lichter mit schwacher Localfarbe + Weiss.

Alsdann braucht die Schattenuntertuschung (die braune) nicht dunkel zu werden. Der Umstand, dass die absorbirende Lasurfarbe im Gegensatz zum deckenden Licht ist, lässt sie deutlich als Schatten zur Geltung kommen.

Hierauf: Localfarbe, Mitteltonlasur.

Dann Deckfarbenmodellirung, wie vorher.

Variante 3. Umbrier. Noch Jugendarbeiten des Rafaël, sowie Arbeiten des Spagna und Pinturicchio zeigen die in Tabelle I geschilderte, sich dem Temperaverfahren anschliessende Methode der Arbeitsführung.

Wo die Form, durch Licht und Schatten ausgedrückt, schon mehr Interesse in Anspruch nahm, sehen wir hier auch schon ziemlich dunkelbraune Untertuschungen mit sofortiger halbdeckender Localfarbenaufmodellirung darüber. Diese Braununtertuschung zieht dann die hellen Farben der warmen Farbenrichtung etwas in's Bräunliche des Tons. Die Bilder sind angefüllt mit tiefglühenden Localfarben der warmen Richtung. So wird denn der Schatten des Fleisches auch am Schluss noch einmal mit warmer Braunlasur verdunkelt. Es fehlt ein wenig das Grau, aber in der ganzen warmen Farbenharmonie fällt dieses nicht auf (R. Ghirlandajo).

Hiegegen betrachtet, wirkt neutralgrauer Unterlegungston milder und kühler, die warmen Tinten angenehm brechend und sänftigend. Dieselben bekommen eine frischere Farbe.

Variante 4. Blauer Himmel mit Deckfarbenaufhellung.

Schon sehr früh sieht man Himmel bräunlich (Lasur) unterlegt, zuweilen blasser, zuweilen energisch aus dem Hellen in's Dunkle abgetönt.

Oberer Theil: Klar dunkelbraun.
Mitte: Blass mit durchwirkendem hellem Grund.
Horizont: Wieder dunkel.

Hierauf wird mit Deckfarbe aufgehellt.

Oberer Theil: Blauschwarz $\widetilde{+}$ Weiss.

Mitte: Grüne Erde $\widetilde{+}$ Weiss.

Horizont: Neapelroth $\widetilde{+}$ Weiss.

Darauf allgemeine Lasur: Ultramarin in auslaufender Schicht. Am Horizont wieder etwas verstärkt.

Hierauf: Horizont mit Weiss + Ultramarin oder mit Lichtfarbe (Weiss + Lichtocker) in Medienschicht überschummert.

Verbindender Generalfirniss.

Dann sind auch zuweilen die Fernen aus Blaugraumengung, deckfarbig, etwas roher vorbereitet.

Diese Art wird nicht so starkleuchtend, eignet sich daher zu etwas dunkleren Dämmerstimmungen.

Eine sehr schöne Braununtertuschung ist zu sehen: Uffizien, Fra Bartolomäo.

Will man das Verfahren gut kennen lernen, so untersuche man schon etwas nachlässigere Spätere, z. B. Andrea del Sarto. In seinen Bildern sind natürlich schon die Einflüsse der Lionardo'schen Umwälzung zu vollem Ausdruck gekommen. Dennoch ist er noch stark intensivfarbig. Hier kommt es uns nur auf die Leichtkenntlichkeit des Verfahrens an. In seinen unfertigen Bildern ist Alles klarbraun untertuscht und Lasurlocalfarbe darauf getragen. Dann sieht man Bilder in einem Stadium weiterer Entwickelung, in welchem die Deckfarbenaufhöhung begonnen hat und die Schatten saftig klar stehen gelassen sind. Die am weitesten mit Deckfarbe vollendeten und durchgeformten Bilder des Andrea sind die hellsten und grauesten.

Was sich bei seinen Bildern im Dunkeln darstellt, zeigt sich auch bei den helleren des R. Ghirlandajo. Der transparentbraune Ton verführt mit seinem goldigen Ansehen dazu, ihn unzerstört stehen zu lassen, daher oft die Formengebung in dem Schatten etwas vernachlässigt ist. Das frischere, keuschere, an Localfarben mannigfaltigere Colorit, zu welchem die Grauuntertuschung führt, ist wohl jedenfalls vorzuziehen.

---

§ 2.

Zweite Reihe.

Clairobscur.

---

1. Lionardo da Vinci.

Die Kunstgeschichte einer Epoche wird nur derjenige wahrhaft lebendig darstellen, der die inneren Motive der Kunstpraxis derselben kennt und uns eine wahrhafte Vorstellung von der Arbeitsmethode der Meister zu verschaffen vermag.

Wer wäre hiezu competenter, als ein grosser Meister selbst, der auf das Treiben seiner Zeit Einfluss gehabt hat, wie Wenige, und der uns die Triebfedern seiner Thätigkeit und seine Arbeitsmethode in seinen hinterlassenen Tagebüchern mit klaren Worten geschildert hat.

In älterer und neuerer Zeit hat man den Lionardo einen Grübler[1]) genannt, weil er viel über die Kunst nachdachte, und desshalb seiner Werke wenige sind. Man bedachte dabei nicht einmal, dass diese Werke niemals übertroffene Typen der Vollendung sind, und dass es doch wohl einer ganz enormen und rasch entschlossenen Thätigkeit bedurft haben müsse, um zum Schaffen solcher Typen durchzudringen. Es giebt nur noch einen Künstler, der in Vollendung der Werke der griechischen Antike, in deren Leistungen wir doch Alle das höchste bis jetzt erreichte Ziel menschlicher Kunstthätigkeit erblicken, so nahe steht, als Lionardo, Rafaël nämlich, sonst aber Keinen. Dazu kommt, dass in den Werken des Lionardo weit über die zeitgenössischen Bestrebungen sich hervorhebende Neuerungen auf die Füsse gestellt sind; nicht etwa Neuerungen, welche, aus dem persönlichen Talent und aus dessen Specialität mühelos hervorgehend, des Künstlers „Originalität" bethätigen, sondern wohlbegründete grosse Theorien, die der Richtung der Zeit die gesuchte Bahn wiesen. Welche Energie und Raschheit des Geistes setzt es nun voraus, Umstürzer des Alten und Erbauer neuer Fundamente zugleich zu sein, vielfache, grossartige und schwierige Erfindungen nicht nur zu machen, sondern in ihrer Bethätigung auch sogleich das niemals Uebertroffene, ja das von der Mehrzahl nie Erreichte zu leisten.

Ist denn überhaupt tiefes Nachdenken der ausübenden Kunst so hemmend? Wohl möchte diese Frage bejaht werden müssen, wenn unter Tiefe des Denkens einseitig jene

---

1) Und doch sind seine Grübeleien dazu angethan, zu leisten, was so vielen kritischen Versuchen Spätgeborener nicht gelang, sie sind vermögend, in die Schulwände unsrer heutigen Kunstwissenschaft ein unverhofftes Loch zu grübeln, durch welches dann das ersehnte Licht eindringen kann.

Gewandtheit philosophisch geschulten Begriffebildens und Systeme aufstellenden Schlussvermögens verstanden wird, in der unsere Zeit so glänzend vorwärts geeilt ist. Wie unendlich weit aber Lionardo von dieser Denkmanier entfernt war, geht am schlagendsten aus dem Umstand hervor, dass er sich nicht einmal entschloss, seinem Schriftnachlass die stets angestrebte oder vorschwebende einheitliche Gestalt zu geben; und diese Aufzeichnungen enthalten doch lauter einander nahverwandte und durch eine gemeinsame Absicht verknüpfte Dinge. Er aber wiederholt unverdrossen einzelne Fälle zu häufigen Malen und sucht jeden derselben von vielen verschiedenen Seiten zu beleuchten. Dass der einzelne Fall von allen Seiten her verständlich werde und bleibe, war ihm hochwichtig, und sein practisches Naturell warnte ihn davor, denselben voreilig irgend einem allgemeinen Schema unterzuordnen, in welchem er vielleicht doch nicht mit der ganzen Summe seiner Eigenheiten aufgegangen sein möchte. Das ist ja aber gerade Eigenheit der philosophischen Manier, dass ihr das Systemebilden, das Aufstellen zusammenfassender Dogmen — freilich auch das Fallenlassen der aufgestellten — so leicht wird. Wollten wir es aber dem Lionardo zum Vorwurf machen, dass sein anschauliches Denken nicht bis zu übersichtlicher Zusammenordnung gelangte, so würde seine Vertheidigung auf der Hand liegen. Er entschädigt uns, erstens, indem er wirklich keinem einzelnen Fall Gewalt anthut, und zweitens, durch das Hervorgehen einer practisch verwendbaren Arbeitsmethode, die sich dem Uebenden erschliessen wird, welcher, die an Stelle von ästhetischen Dogmen stehenden anschaulichen Kunstwerke des Meisters im Auge, dem Sinne seiner zerstreuten Aufzeichnungen zustrebt.

Das Denken des Lionardo war jenes einfach anschauliche des Künstlers, zu welchem nichts als gesunde practische Beobachtungsgabe und gesunder Menschenverstand nöthig zu sein scheinen. Denkt man an die kindlich anmuthende sinnliche Freude des Beschreibens, die sich z. B. in der Anweisung „Einen Sturm“, oder „Eine Schlacht zu malen“, ausspricht, so kann man hieran nicht zweifeln. Freilich möchte

sich für manchen modernen Denker das Behagen an solcher Einfachheit schwer mit der Fähigkeit naturwissenschaftlicher Fünde, wie Lionardo sie mit blitzartiger Schärfe that, zusammenreimen. Aber wir haben wohl heute kaum einen Begriff davon, wie weit die ausgebildete Sinnlichkeit jener Zeit unsere in aufsteigendem Wissen geschulte abstracte Denkmethode in concreten Fällen ersetzen konnte.

Wir wollen uns dies einmal an irgend einem hervorragenden Beispiel annähernd klar zu machen suchen. Erinnern wir uns der Buonarotti'schen Fresken in der Sixtinischen Capelle. Es handelt sich hier um die Darstellung des menschlichen Körpers in der höchsten Vollendung anatomischer Richtigkeit und in der grössten Mannigfaltigkeit der Ansichten und Wendungen. Dieselbe ward von dem Künstler so sehr beherrscht, dass selbst in dem Riesenmaassstabe der Figuren kein Fehler zu Tage tritt. Ja, was unser Erstaunen auf's Höchste steigern muss, sie ward mit spielender Leichtigkeit beherrscht, denn das Material, in dem die Werke ausgeführt sind, setzt die prompteste Entschlossenheit voraus und erlaubt keine Aenderungen; und mit so hoher Vollendung wir es auch gehandhabt sehen, es war dem Meister ein ungewohntes, welches seine Aufmerksamkeit also auch noch an und für sich in Anspruch nahm. Nicht einmal der so wünschenswerthe Vortheil des Ueberblicks über seine Arbeit war dem Maler bei seinem Standpunct auf dem dicht unter dem Gewölbe befindlichen Gerüst vergönnt. Der Meister war also ganz auf die Sicherheit seines sinnlichen Wissens und auf die Lebendigkeit seiner Combinationskraft angewiesen. Denn er konnte an dem Modell ja kaum genaue Vorarbeiten gemacht haben, befinden sich doch viele dieser Figuren in Bewegungen und Ansichten, welche am Naturvorbild nur auf Augenblicke darstellbar sind. Nun steht wohl fest, dass dem Buonarotti anatomische Kenntnisse zu Hilfe kamen. Aber gewiss lassen sich dieselben nicht mit denen heutiger Anatomen vergleichen. Und doch möchten wir jeden heutigen Erforscher des menschlichen Organismus vor den Werken jenes Mannes, den seine Zeitgenossen wegen seiner an's Uebernatürliche streifenden,

schöpferisch wirkenden sinnlichen Vorstellungskraft den Göttlichen und den Schrecklichen nannten, fragen, ob ihm sein wissenschaftliches Forschen zu einer noch lebhafteren Vorstellung von der Erscheinung seines Objectes verhelfe, als Jenem seine weit naiver verfahrende sinnliche Beobachtung.

Wir wollen also die Kraft und Klarheit dieses künstlerisch anschaulichen Denkvermögens fürderhin nicht als etwas Untergeordnetes betrachten. Hat es denn nicht in vieler Beziehung die grösste Verwandtschaft mit dem Denken des Naturforschers, schöpft denn nicht der Künstler gerade so, wie Jener, seine Hypothese aus der sinnlichen Beobachtung, und bestätigt er sie nicht ebenso durch den sinnlichen Versuch, bei dem sich jeder Irrthum klarstellen wird?

Diejenigen aber, welche geneigt sind, dem Lionardo naturwissenschaftliche Thätigkeit im heutigen Sinne zuzuschreiben, überschätzen wohl seine Leistungen auf diesem Felde. Hat er doch auch nicht einmal den Versuch gemacht, auf seinen Naturbeobachtungen auch nur eine einzige naturwissenschaftliche Hypothese aufzubauen. Der einzige Zusammenhang, der uns zwischen allen seinen Naturbeobachtungen deutlich wird, ist, dass sie in seiner künstlerischen Persönlichkeit zusammenlaufen. Sein mathematisches Nachdenken und Wissen bezogen sich auf practische mechanische Probleme und Leistungen. Er war Anatom, sogar messender Anatom, und beschäftigte sich mit den Gesetzen der Statik, weil er die Kenntniss des menschlichen Formendetails und der Proportionen und Bewegungsgesetze für unentbehrlich hielt, wenn man den menschlichen Körper im Bild darstellen wollte. Er fand das stereoskopische Sehen, weil er bei seinem eingehenden Formenstudium nahe perspectivische Abstände wählte und dennoch zugleich darauf ausging, die einheitliche perspectivische Idee des ganzen Bildes zur Geltung zu bringen. Die Farbenerscheinungen der trüben Medien wurden ihm deutlich an der zu Zwecken seiner Licht- und Schattenlehre verdunkelten Farbentechnik. Aber weiter, als der Zweck seiner künstlerischen Darstellung verlangte, liess es sich von keiner dieser sich seinem Genie doch mit Leichtigkeit bietenden Ent-

deckungen führen. So möge man also der Vorstellung entsagen, er sei eigentlich vorzugsweise ein Gelehrter gewesen. Widerspricht es doch auch ohnehin menschlicher Erfahrung, als denkbar anzunehmen, dass man die Kunst im Sinne Lionardo's gleichsam als Nebenbeschäftigung betreiben, dass man in Mussestunden, welche die Wissenschaft vergönnt, solche Bilder, wie er malen und eine solche Malerschule begründen könne.

Das Cinquecento ist überhaupt nur zu seiner Kunsthöhe gelangt, weil es die Kunst mit Nachdenken betrieb, ja, weil schon vor dieser Zeit so viele Künstler über ihr Fach tief und ernst nachgedacht hatten, und weil der Schüler gläubig der Tradition und dem allmählich steigenden Neuerwerb sein Ohr lieh. Nur, dass sich dies Nachdenken mit ebensoviel Naivetät als richtigem Tact vornehmlich auf das einzige folgerechter Entwickelung Fähige bezog, d. h. auf die Tüchtigkeit und Verbesserung der Darstellung, nicht aber, wie die Speculation des rein persönlichen Originalgenies des Verfalles, (welche denn allerdings der Ueberlieferung und Pflege brauchbarer Kunstmittel entrathen, weit mehr noch die Erwerbung neuer entbehren kann), auf piquante Ausspitzung oder Neuerfindung des Geistesinhaltes.

Betrachtet man die Gegenstände der Kunst vom Trecento an bis zum Cinquecento, so haben sich dieselben mit wunderbarer Stätigkeit fast immer als die gleichen erhalten. Ihre Auffassung wurde aber jedesmal nur an der Hand neuer Darstellungsmittel eine veränderte. So bedeutet häufig, ein Bereicherer des technischen Vermögens zu sein, zugleich auch, zum Veränderer der Auffassungsweise zu werden, wie das zum Beispiel an Giotto und van Eyck, an Lionardo und Michel Angelo deutlich wird. Ja, jedes neue Darstellungsmittel muss auf die Auffassung wirken, sobald nämlich der Darstellung ihr Rang erhalten bleibt.

Jedenfalls aber, wenn auch einmal ein neues Darstellungsmittel nicht von solcher Bedeutung war, dass seine Einwirkung auf die Auffassung sogleich lebhaft in den Vordergrund trat, die Künstler jener Zeit hatten es doch so sehr mit der

Vervollkommnung der Darstellung zu thun, dass sie glaubten, den ersten Anspruch auf ihren Dank und auf ihre Verehrung hätten diejenigen, welche den Kreis der technischen Mittel erweitert hatten. Daneben galten die Werke derer, welche es auf einer neuen Bahn, auch ohne dieselbe zuerst betreten zu haben, zu hoher Vollendung gebracht, ebensowohl als beherzigenswerthe Lehren, denn ein für allemal, in der bildenden Kunst giebt es ohne Praxis keine Theorie, es wird keine solche recht verstanden, ohne dass das bethätigende Kunstwerk dem Auge ihren Sinn erschliesst.

Das ist aber doch wohl einleuchtend, dass, da der Fortschritt einmal auf dem gesunden Boden der Darstellung vor sich ging, die Neuerfinder stets auch den Besseren ihrer Zeit an Können mindestens gleich oder nahe stehen, häufig sogar, je nach der Importanz ihrer Neuerung, ihnen voraus sein mussten; denn in technischen Dingen fühlt sich nur der zum Weitergehen getrieben, dem das Bekannte nicht mehr schwierig ist, und weiter zu bilden vermag nur, wer das Bestehende beherrscht. So war denn auch die ganze Reihe der Förderer technischer Ausdrucksmittel thatsächlich eine Reihe von hervorragenden Meistern und Denkern zugleich. Giotto, Fiesole und Masaccio, Uccello, v. Eyck, Signorelli und Michel Angelo, Rafaël und Dürer, und wie ihre glänzenden Namen alle heissen mögen, sie waren alle Neuerer aus dem einfachen Grund, weil ihre hohe künstlerische Ausbildung ihnen die vorhandenen Schranken fühlbar machte und sie trieb und befähigte, so intensiv über die Kunst weiter zu denken, dass sie derselben neue Darstellungsmittel fanden. Und weil Lionardo unter Allen diesen als einer der grössten und fertigsten Meister hervorragte, desshalb hat er sich getrieben gefühlt, vielseitiger und zusammenhängender über die Kunst nachzudenken, als irgend Einer vor oder nach ihm, nicht aber, weil er, wie die epigone Doctrin versichert, ein Gelehrter oder gar ein Grübler gewesen wäre. Dass er über die Kunst nachdachte, kann ihm nun allerdings nicht zum besonderen Verdienst gemacht werden. In einem grossen Theil seiner Gedanken spinnt er nur weiter, was seine Zeit-

genossen überhaupt beschäftigte. Aber Keiner hat die ganze Lage so im Zusammenhang überschaut, wie er, und Keiner baute auf so breitem Fundament so Vielseitiges.

Die Malerei verdankt ihm:

Die Vervollkommnung anatomischer Studien.
Die Gesetze der Statik und der Bewegung menschlicher Gliedmaassen.
Die Fundamentirung der Proportionslehre.
Die Lehre von Licht und Schatten.
Die Ausbildung der Farbentechnik des Clairobscurs.
Die Creïrung der einheitlich-perspectivischen Idee im Bilde.
Die Behandlung der Luftperspective.

In jedem dieser Einzelfächer hat er mit erstaunlicher Raschheit und mit unbefangener Sicherheit des Blicks den Kern getroffen und die von nun an giltige, ganz sichere und dem practischen künstlerischen Zweck auf's Engste angeschlossene Methode festgestellt. Der Schüler darf dieser nur folgen, sie erlaubt ihm wohl Variationen, jede principielle Veränderung schliesst sie aus. Aber dem Lionardo genügte nicht Förderniss im Einzelnen, sein wahrhaft organisch bildender Geist fasste immer Mehreres zusammen und liess aus Mannigfaltigem ein gemeinsames Hauptresultat hervortreten.

So geht auch die von ihm begründete Technik des Clairobscurs nicht etwa einseitig auf coloristische Reize aus. Das würde ihn an die Seite weit minderer Geister, als er war, stellen, etwa neben Correggio oder Giorgione. Diese erfassten das überkommene Clairobscur aus persönlichen einseitigen Neigungen des Farbensinnes und haben darin allerdings Vortreffliches geschaffen. Sie haben in Folge dessen viele Nachahmer hervorgerufen, aber da ihre Weise keine allgemeineren Gesetze enthielt, sondern nur eine individuelle Manier der Farbenanschauung blieb, so konnte auch keine mit Sicherheit aufsteigende Schule von ihr ausgehen. Sie würde nicht einmal, so reizend sie ist, vermocht haben, den

coloristischen Geschmack an sich umzuwandeln, wie das Clairobscur des Lionardo that, da es die Gesetze der malerischen Rundung enthielt.

Die neue Weise des Lionardo bloss von der Seite des Farbenreizes ansehen, heisst dieselbe überhaupt nicht verstehen. Sie geht Hand in Hand mit seiner Anatomie und mit seiner Statik und hat mit diesen den gemeinsamen Zweck plastischer Darstellung der lebendigen und Leben in Bewegung bethätigenden Körperform. In demselben Sinn dringt Lionardo auf Kenntniss der Perspective, welche die lebendige Form als Raumbeanspruchendes und Rundes darstellen hilft, und echt in seiner unermüdlichen Art stellt er denn auch sogleich das der Linearperspective nachhelfende Wesen der Luftperspective fest.

Mit einem Wort: das Clairobscur des Lionardo hat den Geschmack der Zeit nicht etwa desshalb so rasch umgewandelt, weil es ein schöneres Element der Farbengebung gewesen wäre, als die schönfarbige Art. Dieses möchte discutirbar sein, und thatsächlich sind die besten Maler der Zeit und Lionardo selbst, von der anfänglich dunklen Manier, die der Extravaganz der schrankendurchbrechenden Kraft zu Gute gehalten werden muss, wieder abgegangen. Es hat vielmehr desshalb so grosse und schnelle Verbreitung gefunden, weil es die Darstellungsform war, deren die Richtung auf den Formenorganismus für die Hervorhebung der Theile, welche das Ganze ausmachen, bedurfte. Die eigentliche Grösse Lionardo's liegt überhaupt darin, dass er sich nirgends weder mit der allgemeinen Oberfläche, noch mit getrennten Einzelheiten begnügte, sondern dass er überall dem ganzen Organismus zu Leibe ging. Und aus der Anregung, die er hiermit gab, entsprang auch der weitverbreitete Segen, den er der Kunstübung hinterliess. Auf seiner Lehre konnte Correggio sein Farbenmysterium heraufbilden, und von ihm aus war der gleich farben- und formengewaltige Rafaël möglich. Es wurde die Farbentechnik um ein schönstes Element bereichert, und in demselben Augenblick wurde die Kunst durch das eingehende Studium des Organismus mensch-

licher und aller Gestalt befreit von der Kleinlichkeit und Dumpfheit des Klebens am einzelnen Fall. An die Stelle sclavischer Nachahmung des Modells trat die Vorstellung von der idealen Vollkommenheit des Körpers.

Was nun das Libro di Pittura und die zu demselben gehörigen Notizen doppelt lesenswerth macht, ist, dass da Vinci in ihnen die Stadien der Heranbildung und Vollendung seiner Gedanken niedergelegt hat. Sich im Leuchten dieser hellen Gedanken zu sonnen, erweckt dasselbe Wohlgefühl, welches uns jedesmal überkommt, wenn wir einer aus jener schönen Zeit des Einklangs zwischen abstractem und anschaulichem Denken herstammenden Geistesäusserung begegnen. Die Sprache wird um so deutlicher, als er vielfach die ihm zu langsamen Zeitgenossen stachelt.

Gar vielen Künstlern erscheint das, was dort geschrieben steht, jetzt, nachdem es Lionardo gesagt hat, wie Kinderspiel. Eine andere Frage ist aber die, ob sie die Kraft besitzen, danach zu handeln, und doch wäre die Befolgung der Lehre das Hauptsächliche. Denn wenn es die vornehmste Aufgabe der Kunstforschung ist, der Beschaffung und Handhabung von Darstellungsmitteln nachzuspüren, so erwachsen Verständniss und Würdigung dieser Dinge erst vollkommen aus der Praxis derselben. Und oft wird gerade das, was sich in Zeiten solcher Kunstblüthe, wie die Renaissance war, zur leichtestverständlichen Klarheit und Einfachheit des Gedankenausdrucks heranbildete, in der Praxis seine unendliche Tiefe und zugleich seine Schwierigkeiten erschliessen. Der Kunstforscher, der in die innere Geschichte der Epochen einzudringen beginnt, wird finden, dass gerade jene einfachsten Aussprüche hellen Menschenverstandes, die sich geistreichen Phantasieen gegenüber so wenig blendend ausnehmen, die Blüthen nur der allerintensivsten Geistesarbeit sind, und der Künstler, der sich in das practische Verständniss jener Lehren vertieft, wird inne, dass auch die Kraft des lebhaftesten Talents ihn im Stich lässt, wenn sich derselben nicht die bescheidentlichste Geduld und die mannhafteste Ausdauer paaren.

Lionardo's gründliche Art tritt sogleich schon in dem Theil seiner Aufzeichnungen hervor, die sich auf helle coloristische Anschauungsweise beziehen.

Wir ersehen aus diesem Theil mit Vergnügen, dass zu jener Zeit der Sonnenschein schon gerade so gut, wie heute, sein buntes Farbenspiel über die Landschaft ausgoss, und auch, dass Lionardo dasselbe mit Ergötzen betrachtete. Einfach und fasslich erklärt er die Wirkung gefärbter Lichtstrahlen und farbiger Reflexe auf verwandte und einander entgegengesetzte Farbenrichtungen. Sein Experiment mit den vorgehaltenen farbigen Gläsern enthält zugleich (er beobachtet nie ohne Bezug auf die Kunst) die einfachste Anweisung für die Technik der Farbenmischung durch Uebergehung. Aber trotz seiner Sonnenscheinstudien sagt er, für die malerische Darstellung sei das gedeckte Himmelslicht vorzuziehen, weil es die Formen nicht verwirre.

Dann ist er einsichtig um das Sichabsetzen der Farben vom Hintergrund bemüht, der Capitel über die „Campi" sind zahlreiche. Er studirt, welche Farben zumeist unter dem Einfluss der Luftperspective verlieren. Er beobachtet, dass unter diesem Einfluss die kleinen Lichter und Schatten verschwinden und sich zum Mittelton zusammenziehen. Breite Wirkung, vaghezza, liebt er, und ordnet helle, verwandte Farben zusammen. Wohin er das Auge des Beschauers lenken will, da sammelt er die Hauptgegensätze. Ja, zum Nutzen der Schönfarbigkeit macht er sich klar, welche Pigmente ihre Schönheit im Licht, welche dieselbe im Mittelton und welche sie im Schatten zeigen.

Dies Alles mochte nun sein, so lange er über die Darstellung figurenreicher Historien im Style der damaligen monumentalen Malerei nachdachte. Aber bald wird ein anderes Interesse wach. Er studirt das Formendetail, er betrachtet die Form und ihre Theile von allen Seiten, er misst sie aus und bewegt sie. Das hier erworbene Wissen drängt zur Bethätigung im Bilde. Der Maassstab der Einzelfigur vergrössert sich, weil die Theile eingehender gezeigt werden sollen. An

Stelle der figurenreich gegliederten Composition wird die gegliederte, bewegte Einzelgestalt, ihr Organismus und dessen Detail Problem der Darstellung. Nun genügt die helle Farbengebung nicht mehr, sie würde flach erscheinen. Es muss die stärkere Modellirung des feinsten Details auch die Verstärkung der tiefen Hauptschatten nach sich ziehen. Auch ist bei dem grösseren Maassstab der Figur die verbreitete Helligkeit und Localfarbendeutlichkeit nicht mehr nöthig, welche so gute Dienste that, in figurenreichen Bildern jeder Gestalt ihre Zusammengehörigkeit in sich zu sichern.

Wie vielfach sind nun seine Versuche über günstige Beleuchtung, und wie exact giebt er von jedem durch die geometrische Figur Rechenschaft.

Die Gestalt soll ihm ihre Form rein und nicht durch schneidende Schlagschatten verwirrt zeigen. Er stellt sie unter diffuses, sanft verbreitetes Licht, das nicht von allzuhoch her kommt, so dass nicht einmal die eigenen Vorsprünge der Gestalt störende Schlagschatten über den Rest der Formen werfen können. Die Wände, welche sie umgeben, stehen gleich weit von ihr ab, damit auf allen Seiten das umspielende Licht gleich viel Platz habe. Kein heftiger Reflex soll von rückwärts her die Form störend aufhellen; so verdunkelt er die Wände gleichmässig. Die Grösse des Lichts, die Entfernung des Objects von demselben, Alles wird in Rechnung gebracht, ja auch die Einwirkung, welche die Farbe des Lichts auf die Modellirung des Körpers haben kann, ob sie reichere oder ärmere Modellirungsscalen auf des Körpers Farbe wirken wird.

Nachdem er Alles angeordnet, misst er die Abschattirungstöne der Gestalt nach der Abnahme der Winkel, unter welchen ihre Flächen dem Lichteinfall entgegenstehen. Das höchste Licht wird die Fläche zeigen, welche dem Lichtpfeil unter rechtem Winkel entgegensteht. Genau in der Proportion, wie die Beleuchtungswinkel auf den zurückweichenden Flächen kleiner werden, nimmt auch die Beleuchtungsstärke ab. So richtet er bei Mischung seiner Farbentöne die allmähliche Zunahme des lichten Componenten mit Hilfe eines kleinen

Löffelchens genau nach den Proportionen jener Winkel ein. Seine Mischungscomponenten sind, denn es handelt sich um einfarbige Formenuntermodellirung, Schwarz und Neutralweiss.

Nun wählt er auch seinen Standpunct dem abzubildenden mit Lichtern und Schatten versehenen Object gegenüber. Weder die volle Licht-, noch die volle Schatten-Seite wird den Körper am besten in seiner Formenrundung zeigen, sondern diese wird das Auge dann am vollständigsten sehen, wenn es „zwischen Licht und Schatten des Objectes mitten hinein gerichtet" ist, oder wenn seine Sehaxe gerade über die Linie hinstreicht, welche die Lichtseite des runden Körpers von der Schattenseite trennt[1]).

Aber das höchste Licht des Gegenstandes und dessen tiefster Schatten kommen so beide auf die zwei sich einander gegenüberliegenden äussersten Ränder zu stehen, und diese Ränder stehen beide vom Auge am weitesten entfernt. Für die malerische Darstellung ist diese Placirung des höchsten Lichtes nicht günstig, denn die hellsten Farben sind die am weitesten hervortretenden. So ist es wünschenswerth, dass das höchste Licht an einer Stelle des Körpers stehe, welche dem Auge näher ist, als dessen zurücktretender äusserster Rand. Lionardo sagt also, der Maler stehe am besten an einer Stelle, von der aus er zwischen jene trennende Linie und das hohe Licht am Körper hineinsehe. Nun sieht er den tiefsten Schatten nicht mehr, dem grössten Lichtumfang hat er entsagt. Allein in der Ansicht, die er jetzt hat, gewinnt er noch einen Mittelton jenseits des höchsten Lichts; und das Licht selbst ist mehr nach der gegen den Beschauer hervorstehenden Mitte des Gegenstandes zu versetzt. Und dieses ist denn den Mitteln der malerischen Darstellung günstiger.

Diese „Grübelei" zeugt allem Anschein nach bis jetzt von einiger Klarheit und Umsicht. Aber es geht nun auch bei Beobachtung der Farbe mit wahrhaft Lionardo'scher Unerbittlichkeit des Verstandes und Gefühls weiter. So ergötz-

---

[1]) Die Experimente sind zumeist an Kugeln angestellt.

lich und lehrreich es auch wäre, wir können ihm hier nicht alle die klugen Pfade nachgehen, die er aufsucht, um zum Ziele zu kommen. Wir müssen uns auf nur Einiges beschränken. Der Körper soll seine Localfarbe aufrecht erhalten im Schatten und im Licht; so sei das Beleuchtungslicht neutralfarbig oder von des Gegenstandes Farbenrichtung. Kein fremdfarbiger Reflex falle auf die Schatten, die umgebenden Dunkelheiten des Hintergrundes seien demnach gleichfalls neutralfarbig.

Nun könnte er sich noch — so schwer es uns fällt, daran zu glauben — auf seiner Tafel in der Nachmischung des richtigen Verhältnisses von Licht- und Schattenfarbe und in dem Treffen des Localtons geirrt haben. Die Schattenfarbe im Bilde muss sich aber vor allen Dingen nach ihrer eignen Lichtfarbe richten. Um ganz genau und wahr zu sein, sperrt er von einer lichten Stelle der Bildfarbe das Beleuchtungslicht ab und sieht so an dem entstandenen wirklichen Schatten, welches die richtige Schattenfarbe für die Lichtfarbe sein wird [1]).

Je mässiger und diffuser die Beleuchtung ist, desto schöner verschmelzen die Abschattirungstöne, darum geht er nicht hoch in's Licht. Aber er sucht lange Modellirungsscalen; desshalb räth er zur Wahl heller Localfarbenstimmung, und für diese hellen Localfarben langer Modellirungsscala braucht er dunkle Lasurunterlegung.

Das reine Weiss zeigt er nur im Glanz. Kommt im Bilde kein Glanz vor, so fehlt auch — obgleich er es ja nun zu hohen Lichtern des Weisszeugs verwenden könnte — Lionardo'scher Gewissenhaftigkeit zufolge das reine Weisspigment im Bilde. In Unterlagen braucht er es nur an den hervortretendsten Stellen.

Den Schatten malt er, weil dessen Farbe schwächer, lichtarm ist, mit lichtabsorbirender Lasur auf schwachfarbige Unter-

1) Im Freien malend, hält er sich ein Glastäfelchen neben den zu malenden Gegenstand und probirt darauf die für den Fall gesuchte Mischung aus.

legung. Er weiss, dass die warmen Transparentpigmente auch im Licht noch ihre Schönheit bewahren und die kalten im dunklen Mittelton die schönsten Charaktere zeigen, denn dieses zu wissen, ist für ihre Unterlegung sowohl, als für ihre Verwendung im Bilde wichtig.

Für seine Untermodellirung bleibt er bei neutralfarbigem Grau auf Braununtertuschung.

Kurz, man sieht, er liess den nachfolgenden Clairobscurmalern nicht viel zu erfinden übrig.

Und immer beharrte er bei dem, was der eigentliche Sinn des Clairobscurs ist, bei der Hervorhebung der Form. Nicht einen einzigen zufälligen Schatten führte er in's Bild ein, sondern alle sind dem Beschauer als solche deutlich, die den auf dem Bilde befindlichen Gegenständen angehören. „Die dunkelsten Schatten sind da, sagt er, wo die Figuren am dichtesten zusammen stehen“ [1]). Farbe aber sollte überall sein, nur der vollständige Lichtmangel, die Finsterniss der Nacht ist schwarz.

Wenn er nun auch einmal im ersten Feuer etwas zu dunkel malte, so kann das den Schüler nicht lange beirren. Die ausserordentliche Formendurchbildung, das Verständniss und die richtige Betonung der Flächeneinsätze muss denselben auf die rechte Bahn und Methode des Naturstudiums führen. Es wurde denn auch diese stärkere Modellirungsart die malerische Ausdrucksweise für jenes in's Grosse gehende Studium organisch verbundenen Formendetails, welches die italienische Kunst zur Lösung so hoher Probleme ermuthigte und sie befähigte, den bewegten Gliederbau in der grössten Mannigfaltigkeit der Ansichten und perspectivischen Verkürzungen mit unerschöpflicher Lust zu schildern.

Wo das Clairobscur von dieser Seite — als Ausdrucks-

---

[1]) Rembrandt lässt auch dunkle Schlagschatten über das Bild fallen, deren Ursache ausserhalb liegt und unerklärt bleibt. Das Unterscheidende der soliden Lionardo'schen Denkweise liegt darin, dass sie Grundlagen schuf; Rembrandt's Zeit, die nicht mehr viel nach Gründen fragte, verschwendete nur noch den Erwerb der Altvorderen.

mittel für das Formendetail — aufgefasst wurde, hat es überall unverkennbaren Nutzen gestiftet, auch noch bei den späten Naturalisten, wie Caravaggio & Ribera, obwohl dieselben es als Colorit in viel zu excentrischer Weise behandelten. Es basirte in der That zunächst auf naturalistischen Absichten des Formenstudiums.

Durch die Lenkung des Interesses auf das Einzelne sowohl, als durch den Umstand, dass das Clairobscur das Licht geschlossener Räume bedeutet, ist sein Element eigentlich nicht dasjenige ausgedehnter monumentaler Malereien. Dies hinderte nicht, dass man es dennoch in dieselben einführte. Wo dieser Versuch auf Frescomalerei beschränkt blieb, ist er meist gelungen, denn den hellen Tönen des Affresco sind die äussersten Tiefen des Clairobscurs nicht zugänglich. Andrerseits machte das grosse Format der Bilder und Figuren eine Milderung der Schönfarbigkeit nothwendig. Wo man aber grössere Flächen in voller Ausnützung der erreichbaren Kraft der Oelfarbe mit clairobscuren Malereien bedeckte, that man (Sebastian del Piombo, Tintoretto, die späteren Caraccesken und Naturalisten) entschieden einen Missgriff. In so grosser Ausdehnung voll ausgebeutet, wird die clairobscure Weise zu düster, zu farbenarm und schwer. Die besten Maler des Cinquecento haben sie auch in grossen Oelbildern und selbst in solchen mässigen Umfangs nicht bis zur äussersten Tiefe getrieben, sondern nur zur Milderung der farbenschönen Art benützt. So Rafaël, Correggio, die besten Venetianer.

Ein eigenthümliches Element aber ist das Clairobscur, als Colorit angesehen, für die Staffeleimalerei geworden, welche aus der Nähe zu betrachten ist, für das Portrait, für die Einzelfigur und für das Interieur. Hier liegt seine höchste und reizendste Entwickelung als Colorit. Es darf sich nur niemals von guter Formengebung trennen. Wo der coloristische Zweck den Maler allzusehr beherrscht, wird es leicht gefährlich, denn es giebt Gelegenheit, Nachlässigkeiten zu verstecken, und dies war der nicht sehr ehrenvolle Grund, aus dem so viele Decadenzmaler seine Weise bevorzugten. Hat ja doch

ohnedies der Colorist in der schönfarbigen Art mehr Gelegenheit, sich zu zeigen.

Betrachtet man die Werke des Lionardo gegen die älteren, so kennzeichnet sie ein irdischer, naturalistischer Zug. Das Clairobscur dient — schon wegen der Verengerung des dargestellten Raumes und der dunklen Farbe halber — besser der Darstellung realistischer Dinge. Selbst die Bilder Correggio's, der doch in — wir möchten sagen — farbenschönem Clairobscur malte, haben der alten Schule gegenüber diesen positiven Charakter. Als die grosse Anregung des Lionardo ihre Früchte getragen hatte und auf dem naturalistischen Studium der Begriff von der idealen Vollkommenheit des Körpers erwachsen war, haben denn auch die grössten Meister Italiens das dunkle Clairobscur nicht zu idealen Zwecken verwendet.

Schliesslich kann man noch sagen, dass die Concentrirung des Lichteffects und die Einschränkung des bildlichen Raums, die mit der neuen Art des Colorits verbunden waren, sowie der genauere Ausdruck der plastischen Form, zur Präcisirung der einheitlichen perspectivischen Idee im Bilde mit beigetragen haben.

Zu § 2.

Ausbeutung des Umfangs der Pigmente zur Darstellung grosser Gegensätze von Licht und Schatten.

Absicht: Geschlossener Raum mit gesperrtem Licht. Hervorhebung der Einzelgestalt und ihrer Theile aus dem Bilde.

Beleuchtung nicht zum Zweck des Lichteffects und Farbenreizes, sondern zu dem der Rundung der Form.

Verschmolzene Abschattirung ohne Schlagschatten.

I. Verfahren des Lionardo.

Beibehaltung des weissen Grundes.

Sorgfältige formenvorbildende Transparent-Braununtertuschung, sehr dunkel, der weisse Grund bleibt nirgends erhalten.

Deckfarbige Weitermodellirung, die Schatten dunkel neutralgrau, Einführung sehr blasser Localfarbe $\overline{+}$ Beleuchtungsfarbe in das Licht.

Sorgfältige Localfarbenlasur.

Einlasirung der klaren farblosen Tiefen.

Die transparenten Schattentöne intensiver Localfarbe sind principiell vernichtet zu Gunsten der grösseren Ausdehnung der sanft verschmolzenen opaken Mitteltöne, welche schwach localfarbig, von obenher lichtabsorbirend, lasirt werden. Die Lichter sind gleichfalls sehr mässig gehalten. Deutlich localfarbige Lasur ist in das Licht versetzt. Hochgedecktes Weiss kommt nur in Puncten, oft aber gar nicht vor. In leidenschaftlicher Gegnerschaft gegen das hergebrachte Helle verfällt der Meister zunächst in's Gewagteste der Dunkelheit, aber nicht einer Dunkelheit, welche auch nur an irgend einer Stelle undeutlich würde. Der ganze Ton ist ein dunkler.

Die Braununtertuschungen (im Vatican und in den Ufficien) sind ausserordentlich dunkel gehalten, in den grössten Tiefen ist die Transparenz nicht geschont. Daher muss nun das Impasto der darauf zu stehen kommenden Halb- und Ganzdeckfarbenschichten etwas höher geführt werden; für die Verschmelzung der mannigfaltigen Modellirungsabstufungen ist dies eine Erleichterung der Manipulation, auch ist das Aussehen, dem grösseren Maassstab der Form geschmackvoll entsprechend, ein robusteres. Wenn trotz alledem der weisse Grund beibehalten wurde, auch von seinen Schülern, so geschah dies jedenfalls zum Vortheil der Verlängerung der formenbildenden einfarbigen Vorbereitung[1]). Auf die Untermodellirung aus Lasurbraun kommt, die Formen corrigirend und weiterbildend, die graue Deckfarbenmodellirung zu stehen.

---

[1]) In der Modestia e Vanità (Gallerie Sciarra), welche man dem Luini zuschreibt, zeigt sich in etwas nachlässig gedeckten Halbschattentönen der Hände, erstens, rauchiger Mediencharakter der halben Deckfarbe, was nicht sein könnte, wenn nicht etwas zu helles Transparentbraun unterläge. Sodann sieht man aber auch dieses etwas fleckig geführte Transparentbraun in manchen kleinen Lücken wirklich hindurchstehen. Bei dem Meister der Schule kommen solche Nachlässigkeiten nicht vor. Sein Colorit hat aber, nur sorgfältiger geführt, ganz denselben etwas schwärzlichen Charakter in den Schatten, und die vorhandenen Untertuschungen, welche allerdings auch aufgegebene Proben sein könnten, lassen weissen Grund hindurchscheinen. Im Libro di Pittura nennt er auch Weiss + Neapelgelb als Grund.

Entschieden enthalten die Schattentöne dieser Untermodellirungsmengung Schwarzpigment. Dann ist aber der helle Component gewiss nicht Carnationsfarbe, sondern Weiss, dessen Proportion nach dem Licht hin allmählich zunimmt. Die farbeverändernden Störungen lässt schon die Dunkelheit der zu Grund liegenden Braununtertuschung wenig fühlbar werden. Die Localfarbe der Schatten wird in der Folge durch Lasur gegeben, also gleichfalls nochmals fehlerberichtigend durch Verdunkelung von obenher. Das nämliche Lasurpigment steht durchleuchtet auf dem Licht und also kann der Harmonie zwischen Licht und Schatten nichts mehr fehlen. Wie genau er es mit dieser positiven Harmonie zwischen Licht und Schatten nahm, geht schon aus dem angerathenen Auskunftsmittel hervor, dass man, um die richtige Schattenfarbe einer Localfarbe zu finden, die auf das Bild selbst aufgetragene Localfarbe an einer Stelle durch einen lichtabsperrenden Gegenstand beschatte[1]). Die Localfarbe zumeist in die Lasur zu verlegen, wird erleichtert durch die überhaupt schwache Localfarbigkeit und durch den tiefen Ton der unterliegenden Graumodellirung, sowie durch deren hohe Vollendung und äusserst weiche Verschmolzenheit.

Lüfte auf unvollendeten Bildern Lionardo'scher Schule sieht man mit ziemlich starkem Transparentbraun unterlegt, darauf mit schwachem Blau lasirt, und dann mit Lichtfarbe + Blau in dünner Medienschicht aufgehellt. Man sieht hieraus, dass das Erkennen der Farbenerscheinung der blauenden Medien kein todter Buchstabe blieb.

Sollen die Bilder heller und farbiger werden, so wird einfach auf der Grauuntermodellirung mit Deckfarbe (Localfarbe + Weiss oder + Beleuchtungsfarbe) stärker impastirt, und so selbst kommenden schönfarbigen Lasuren ein helles Unterlager bereitet. Aber niemals wurde diese Unterlage zu stark localfarbig.

---

[1]) Die gewissenhafte Methode, die er beim Mischen der Abschattirungstöne anwendete (den Gebrauch eines kleinen Löffelchens), haben wir gleichfalls schon erwähnt.

II. Weiterentwickelung des Clairobscurs mit vorherrschenden Zwecken des Colorits als solches.

Correggio und die Venetianer gingen bei ihren Clairobscuren nicht vorzugsweise von der Absicht aus, das Detail der Formengebung höher auszubilden. Sie unterordnen dieses häufig sogar mehr, als die alte Schule gethan, und geben der Form als Ganzem nur mehr Rundung und Relief. Daneben ist es ihnen zu thun um den Reiz des hohen Lichtes gegenüber farbloser Dämmerung, oder um den sanften Farbenreiz der Dämmerung selbst.

Es ist verhängnissvoll für die Kunst geworden, dass die spätere Malerei diesem Weg gefolgt ist. Die Meister, welche noch bei den Lehrern der Culminationsepoche in die Schule gegangen waren, besassen einen solchen Vorrath guter Principien und hatten so strenge Anleitung zum Formenstudium gehabt, dass ihre beginnende Nachlässigkeit nicht allzuweit gedieh. Der Rückschritt verleugnet sich zwar nicht, aber das eigene Urtheil und Wissen und die gute Gewöhnung waren zu gross, und man raffte sich immer wieder auf.

Desshalb wird es denn häufig keinen Sinn haben, wenn Moderne den Correggio oder die Venetianer nach Giorgione wegen ihrer Zeichnung tadeln wollen. Wenn das aber die Zeitgenossen thaten, so waren sie in ihrem Recht, weil sich die Getadelten evident dem Aufschwung des anatomischen Verständnisses der Form nicht anschlossen, welchem Lionardo und Michel Angelo die Bahn gebrochen hatten, als unumgänglich nothwendiger Grundlage für die Darstellung im grösseren Maassstab. Dem grösseren Maassstab und der greifbaren Hervorhebung der runden Körperlichkeit jedoch schlossen sie sich wohl an, und so musste die ungenügende Formenkenntniss und der Mangel sogar des Willensausdruckes, von der neuen Richtung den grössten der in ihr liegenden Vortheile zu ziehen, doppelt in die Augen fallen. In diesem Sinn ist es zu verstehen, wenn man damals sagte, sie stünden in schöner Zeichnungsart zurück. Das Wort „Zeichnen“ hatte damals einen Sinn, und man verstand

darunter noch nicht, wie heute, eine vorurtheilsvoll und willkürlich verschnittene Manier des Ausdrucks. Was noch Vasari unter der schönen Zeichnungsart versteht, ist himmelweit verschieden von dem Zeichnen unsrer modernen akademischen und nichtakademischen Zeichner. Es ist unter dem Wort verstanden, dass die Kenntniss des natürlichen Organismus den Künstler befähige, den einzelnen unvollkommenen Fall durch den verallgemeinerten Begriff von der Vollkommenheit der Natur, welche in der Realität selten auftritt, naturgemäss zu veredeln und mit dem Rest in Uebereinstimmung zu setzen.

1. Correggio.

Dieses vorangestellt, verdient am wenigsten von allen Clairobscurmalern par excellence jenen Tadel Correggio. Nicht wenige seiner Gestalten, wie der Eros auf der Danaë, zeugen von einem aufmerksamen Eingehen auf den organischen Zusammenhang und auf das Formendetail der menschlichen Gestalt[1]). Sein Contour ist fast immer mit grosser zeichnerischer Feinheit und Natürlichkeit gezogen. Die ausserordentliche Individualität und der unendlich fein wiedergegebene stoffliche Reiz der Körperoberflächen (Darstellung der Transparenz der Haut, des zarten Wangen- und Lippenroths, die schönen biegsamen Hände, das herrliche weiche Haar) bekunden ein unausgesetztes, liebevolles Studium der Natur auf die Form hin. Aber es fehlt ihm jenes verallgemeinernde anatomische Wissen, welches die Andern erworben hatten, und mit dem ausgerüstet sie das Modell nun ganz anders und freier betrachteten, so dass man wohl von Lionardo, Michel Angelo und Rafaël, sowie von vielen Andern sagen konnte, sie überträfen die Natur. Denn es war ihnen allerdings eine Vorstellung vom vollkommenen menschlichen Körper erwachsen, die über das, was die Natur in vielen

---

1) Allerdings ist die Erscheinung jugendlich glatter Körper auch eine einfachere und leichter fassliche, sehr muskulöse Männergestalten sind dem Correggio nicht so gut gelungen.

einzelnen Fällen hervorbringt, hinausging. Diese Vorstellung prägt z. B. den Gestalten des Michel Angelo den Charakter eines von ihm erschaffenen, mit dem vollkommensten Gliederbau ausgestatteten Riesengeschlechts von Kindern, Jünglingen und Jungfrauen, Männern, Frauen und Greisen, die alle demselben edlen Stamm angehören, auf und begleitet den mehr individualisirenden Naturalismus des Rafaël stets, wie eine den Meister über das Zufällige und Hässliche des Individuums hinweggehende Göttin. Solchen Adel der Vorstellung und derartige Kenntniss von der menschlichen Form besitzt Correggio allerdings nicht, mit seiner Individualisirung bleibt er der vorlionardo'schen Zeit angeschlossen.

Was seine coloristische Anschauung und sein Verfahren anlangt, so trennt er sich gleichfalls gar nicht so weit von der schönfarbigen Manier der Aelteren, als man gewöhnlich annimmt, er mildert dieselbe nur in grössere Tiefe der Schatten hinab. Erstens, kürzt er niemals das dem Colorit vorhergehende formenvorbereitende Verfahren ab, auch wenn er auf einen allgemeinen Mittelton malt. Dieser ist alsdann nur gewählt, weil der grössere Theil der Bildfläche überhaupt dunkel zu werden hat. Aber die Formen der Figuren sind in schönem, sauberem Contour und mit der allerdurchgebildetsten Graumodellirung (Halbdeckfarbe im Schatten, Hochdeckfarbe im Licht) vorbereitet. Das unvollendete Bild in Doria Pamphili ist zwar eine Tempera, wenn der Meister aber hier schon so sorgfältig und mit solcher wegen der Schwierigkeiten des Materials ganz erstaunenswerther Genauigkeit die Grau-in-Grauuntermodellirung schuf, so wird er dies in Oelfarben, mit welchen es viel leichter ausführbar war, doppelt gethan haben.

Fernerhin steht er den Aelteren darin nahe, dass jeder Einzelgestalt stets durch Schatten und Licht hin eine äusserst prägnante Localfarbendeutlichkeit und Zusammengehörigkeit gewahrt ist, viel schärfer, als bei Andern, bei denen oft die verschiedenen Localfarben tiefer Schatten in allgemeiner Dunkelheit zweifelhaft werden. Letzteres ist bei Correggio nicht einmal in einem Beleuchtungsproblem, wie das in der

Anbetung der Hirten durchgeführte, der Fall. So gewährt er denn auch der Schönfarbigkeit in den Schatten vollen Spielraum. Nur, dass er neben die schönfarbigen Schatten der hervorgehobenen Gestalt auch in reichlichem Maass klare, farblose, dunkle Schatten setzt, aber gleichfalls Localfarbe haltend, denn er verlegt sie in dunkle Localfarben des Bildes, vorzüglich im Hintergrund, von welchem sich die schönfarbige Figur abhebt. Die Schönfarbigkeit ist also nicht so weit über seine Bilder verbreitet, als bei den Alten.

Da sie aber vorhanden ist, und er das Durchleuchtete in die hohen beleuchteten Lichter der Körperlichkeit verlegt (Gegensatz des Körperlosen kommt dann im Bilde nicht als Durchleuchtetes vor), so entsagt er auch gar nicht einmal principiell dem weissen Grund. Vielmehr impastirt er, wenn er auf dunklen Mittelton malt, die helle Vorbereitung der intensivfarbigen Schatten und der Mitteltöne sehr hoch, die der hohen Lichtmasse — welche häufig sehr breit bei ihm ist und ganze Reihen von Halbtönen verschlingt — mit hellstem, deckendstem Weiss, welches dem der vollkommen weissen Gründe ganz gleich kommtt. Hierauf musste denn die Lasur sehr farbig und leuchtend ausfallen.

Augenscheinlich hat er vollkommner, als alle andern Maler, das Farbenmaterial ausgebeutet sowohl auf seinen vollen Inhalt von Localfarbigkeit, als auf sein Hell und Dunkel, als Licht und Schatten genommen, zugleich. Das Colorit seiner Bilder bewegt sich fast immer von der äusserten erreichbaren Grenze der Helligkeit bis zu der äussersten Dunkelheit, und beide sind meist in breiten Massen klar von einander gesondert. Man kann Späteren (z. B. dem Rembrandt) gegenüber, von ihm sagen, es sitze bei ihm Effect und Farbe in der Form. Bei Rembrandt dagegen ist die Form vom Effect durchschnitten.

Auch in der soliden Uebermalung der Unterlage schliesst er sich den Exactesten unter den Aelteren an. Bei ihm stehen niemals saftige Unterlegungstöne der Schatten zu Tage, sondern gewissenhaft und mit dem farbenkeuschen, auf naive Wahr-

heit des Colorits gerichteten Sinne der Besten ist die Localfarbenmodellirung sorgfältig bis in den letzten Schatten durchgeführt. Eher kommt es vor, dass ihm die halbdeckenden Carnationsschatten etwas zu frostig werden, das Bläulich der Carnationsuntermodellirung sticht manchmal etwas zu stark durch die Lasur hindurch. Und im Gegensatz hierzu fällt es dann stärker auf, wenn einmal, wie ihm wohl geschieht, die Tönungslasur einer clairobscuren Schattenpartie etwas zu schönfarbig wird. Aber die Form hat er stets fleissig und sorgfältig vorbereitet, so gut er es wusste.

Tabelle.

Allgemeiner Mittelton der Leinwand entweder bräunlichgrau, oder graublau. Auch dunkler Bolus. Opak.

Sorgfältiger Contour, röthlich wegen der folgenden Blaugrauaufmodellirung.

Sorgfältige Vormodellirung der Form. Deckfarbig.

Schatten blaugrau, Licht schwach localfarbig + Weiss.

Impastirung: Hochweiss, weichverschmolzen und glatt im Licht heller Localfarben. In deren Mitteltönen hell, blass localfarbig, in den Intensivschatten Grau der verwandten Farbenrichtung, in den schwachfarbigen Neutralgrau.

Localfarbige Lasur, sehr subtil retouchirt.

Es mag auch blaugraue Transparentuntermodellirung auf hellem Grund, oder allgemeiner transparentdunkelblaugrauer Grund mit Auflasirung des Localfarbenmitteltons der Deckfarbenaufmodellirung vorher gegangen sein. Da er vor der Ausbildung seiner Clairobscurmanier auf weissen Grund malte, so wird er denselben auch später noch benützt haben, und bereitete alsdann die Dunkelheiten, jede besonders, sorgfältig vor. Uebrigens ist bei ihm die allgemeine Grundfarbe meist ganz gleichgiltig, da er mit der ausgesuchtesten Sorgfalt jedem Ton, jeder Deckfarbe, Halbdeckfarbe und jeder Art von Lasur das geeignete Unterlager schuf.

Was ihn vor den Venetianern nach Bellini, vor Tizian, Tintoretto etc. hoch auszeichnet, ist, dass er, ein so vollendeter Meister der Farbe er war, niemals mit der flotten

Ungenirtheit des Virtuosen prunkt, sondern seine Kraft stets vornehm und massvoll zusammen hält. Ist seine Zeichnung auch hier und da nicht ganz befriedigend, sie zeigt wenigstens nie eine Spur leichtsinniger oder wohl gar halb und halb absichtlicher Vernachlässigung zu Gunsten des Colorits. Aber wie schon gesagt, so wenig er die Form zur Nebensache macht, das ganz neue Interesse, welches Lionardo derselben verliehen hatte, zeigt er nicht für sie. Da nun also seine Vorstellung vom menschlichen Körper keine so allgemeine wurde, wie die des Lionardo, so blieb er mehr an's Modell gebunden. So sehr er sich diesem jedoch zuweilen anschliesst, so kann man dennoch nicht sagen, dass er ein Naturalist gewesen wäre, wie Lionardo. Dieser ergreift mit seinem naturforschenden Sinn die einzelnen Fälle der Natur als Beobachtungsobjecte und gelangt auf diesem Weg zur Allgemeinheit der Vorstellung, Correggio aber sieht das Modell nicht auf ein in ihm enthaltenes Naturgesetz an, sondern benützt dasselbe lediglich zum idealen Zweck seines Bildes. Auch hierin verhält er sich der älteren Schule ähnlicher. Lionardo hat Neues, bis dahin nicht Vorhandenes erschaffen, Correggio nur schon Vorhandenes mit Meisterschaft geübt, sich dem Neuen wohl nicht ganz verschlossen, es aber nicht in seiner vollen Energie und Bedeutung erfasst.

Stellen wir ihn als Muster auf für vollkommene Clairobscurmalerei, so giebt auch er den modernen Coloristen folgende Lehre:

„Das Wesen des Clairobscurs ruht in der Darstellung des Lichtes geschlossener Räume oder der Dämmerung und in der bestimmten Trennung von Schatten und Licht. Alle Localfarben werden durch den Zauber eines milden Tones einander genähert, ihre Unterschiede bleiben aber auch im Schatten deutlich aufrecht. Soll dieses Letztere geleistet werden, so müssen vor allen Dingen die Formen, welchen die Farben angehören, deutlich bleiben. Dies ist die Kunst, welche die Modernen erst zu erlernen haben. Ihre Formenunklarheit ist kein Clairobscur, sondern ein Confusobscur.

Was die Technik anbelangt, so ist das Element des Clairobscurs die schwache Lasur auf wenig reflectirender und zugleich wenig farbiger Untermodellirung der Form. Insofern fällt der weisse Grund als Nothwendigkeit hinweg, denn er muss vollständig vernichtet werden[1]). Aber auf dem verdunkelten Malgrund muss die Formenbildung nicht weniger exact hergestellt werden.

Die Schwierigkeit für die Vorbereitung der Lasur besteht darin, dass der Ton der Untermalung, erstens, den richtigen Helligkeitsgrad besitze, damit die Lasur nicht zu intensiv, aber auch nicht zu schwachfarbig werde, und zweitens, dass die Farbe der Unterlage neutral genug sei. Die schönsten Clairobscure, welche wir besitzen, sind daher auf neutralgraue Vorbereitung gemalt.

Am verwandtesten im coloristischen Sinn ist dem Correggio Rafaël, wenn er Clairobscur malt (der Violinspieler in G. Sciarra). Sebastian del Piombo nähert sich mehr dem Lionardo. Beide sind aber grössere Zeichner, als Correggio.

Wohin das Clairobscur bald ausartet, wenn es hauptsächlich des Farbenreizes willen und unter Vernachlässigung der Form betrieben wird, zeigt Baroccio, dessen formenunsolide Farbe sich schon bedenklich der Leere moderner Coloristen nähert.

2. Giorgione, Tintoretto, Bassano.
Colorit um seiner selbst willen.

Die Verdunkelung der Gründe „in ajuto del colore", d. h. zu dem Zweck, die Gegensätze von Hell und Dunkel der Farbe an sich und den allgemeinen, gebrochenen, verdunkelten Ton der Localfarben mit grösserer Leichtigkeit herzustellen, tritt zum ersten Mal lebhaft bei den Venetianern hervor.

---

[1]) Siehe vorher, welche Fehler sonst eintreten können. (Modestia des Luini).

Den Giorgione reizte zum Chiaroscuro offenbar hauptsächlich das Relief der Form, aber dieses diente ihm nicht zur genaueren Charakterisirung des Organismus und der Einzelformen. Er ist der erste Maler, welchem um des Gegensatzes heller, hoher Lichter und äusserst dunkler Schatten, und um des aus der Fläche hervorspringenden Ansehens willen, welches dieser Gegensatz dem Gemalten giebt, sogar das sanfte Ineinanderverschmelzen der Modellirung, die Continuirlichkeit derselben entschlüpft. Lionardo geräth, indem er durch lange Abschattirungsscalen die continuirliche Form bis in ihre sanftesten Ausweichungen hinein verfolgt und charakterisirt, zuweilen zu sehr in's farblos Dunkle der Schatten, Giorgione zerstückt die Form, indem er, schroff und hart, höchste grelle Lichter und schwarze Schatten dicht nebeneinander stellt.

Auch als er später diese Gegensätze wieder milderte, war sein Beweggrund der, den tiefen und gebrochenen Tönen wieder mehr Farbendeutlichkeit und dem Relief mehr Weichheit zu geben, aber das Formenverständniss hat nicht des grossen Vortheils genossen, welchen die neue Art des Lionardo der Malerei verschafft hatte.

Wie wahr dieses sei, geht daraus hervor, dass Sebastian del Piombo die venetianische Weise des Colorits und die Formengebung des Michel Angelo zu vereinigen suchte. Also war ihm das venetianische coloristische Relief ein rein coloristischer Vortheil, und die „Form" betrachtete er als etwas von dem Colorit Getrenntes. Sebastian wusste, dass die Venetianer sie vernachlässigt hatten. Und dieses ist das unterscheidende Merkmal der Venetianer in der Folge geworden. Wenn der Formenverfall nicht sogleich allgemein bei ihnen ward, so hat dies seinen Grund in der vorausgehenden strengen Schule und in dem Umstand, dass der Einfluss der Fremde einzelne Meister immer wieder auf die Form zurückwies. So den Tizian und vor Allen den Paolo Veronese. Aber bei dem Erstgenannten ist doch die ausserordentliche Ungleichheit, die er in dieser Hinsicht bethätigt, auffallend, und selten oder nie geben uns seine Gestalten den Eindruck, als

habe er ein Verständniss des Zusammenhangs ihres formalen Organismus, eine Kenntniss ihres Details in der Weise betonen wollen, wie dies selbst die minder grossen Meister der Buonarotti'schen und Rafaël'schen Schule zu thun vermochten. Es ist in dem Colorit des Tizian nicht etwa eine Vereinigung gesteigerter Formenmodellirung im Sinne Lionardo's mit der heiteren Schönfarbigkeit der alten Schule zu erkennen, wie bei Rafaël, sondern nur eine Milderung der Schönfarbigkeit durch sänftigenden Ton, sowie eine Vereinfachung des alten Localfarbenreichthums durch Anordnung breiter Hauptgegensätze von Hell und Dunkel.

Für die architektonische Farbenordnung der Bildfläche und deren grössere Klarheit und Einfachheit hat die venetianische Schule wohl Gesichtspuncte aufgestellt. Nur ist zu beklagen, dass sie in der Farbenbehandlung, d. h. in der rein technischen Auftragsweise des Pigmentmaterials, evidente Rückschritte machte. Keines der Bilder der venetianischen Coloristenschule trägt mehr den Stempel der hohen sorgfältigen Vollendung in Behandlung der Oelfarbencharaktere, wie die Bilder des van Eyck ihn aufweisen. Lasur und Deckfarbe gehen schon oft bedenklich durcheinander, warme dunkle Deckfarbe steht mit ihrem Opakcharakter und trübgrauen Oberflächenlicht schon oft, wo leichte, schwachfarbig graue, aber innerlich durchleuchtete, oder auch von obenher Licht absorbirende Lasur stehen sollte. Die hohe Farbengluth hervorzubringen, sind sie nicht mehr befähigt. Den Platz des innerlichen Leuchtens nimmt mehr und mehr ein trübes Deckfarbenwesen ein. Sichtbar und durch keinen gemeinsamen Ton verbunden steht das deckfarbige graue Licht neben dem auflasirten intensivfarbigen Schatten.

Häufig mag es die Riesengrösse der Formate gewesen sein, welche neben der Schnellproduction ihren schädigenden Einfluss auf die Behandlung der Pigmente geltend machte. In solchen grossen Flächen behandelt sich die pastos aufgetragene Farbe besser, als die Lasur, ja des robusteren Aussehens wegen muss sie wohl sogar etwas in's Uebergewicht

gezogen werden. Aber auch in Bildern kleinen Formats offenbart sich der technische Rückschritt. Und hier kann denn in der That als eine Hauptursache des Sinkens der Farbenbehandlung die Abnahme jener sorgsamen Formenvorbereitung angeführt werden, durch welche der alten Schule zwei Vortheile zugleich erwachsen waren — erstens, Theilung der Arbeit zwischen Formung (als Vorbedingung des Colorits) und Coloriren (als Weiterentwickelung der Form), zweitens aber, die Möglichkeit, bei der langsamen Vorbereitung auch immer Zeit zu gewinnen, zugleich auf die passende Vorbereitung der Farbencharaktere vorbedacht zu sein, welche aus den verschiedenen Weisen des Farbenauftrags entstehen sollten.

Wie rasch bei abnehmender Sorge für Form und für Farbenbehandlung der Sinn für Colorit überhaupt zu sinken vermag, davon geben diejenigen Werke des Tintoretto und Bassano Zeugniss, welche ohne alle Formen- und Farbenvorbereitung auf dunklen Mittelton gemalt sind, der nicht mehr „eine Hülfe für die Farbe“ ist, sondern nur noch eine Hülfe für das rasche Bedecken der Bildfläche. Und wenn man die Epoche bedenkt, in welche sie fallen, so ist dies Zeugniss ein doppelt deutliches. Trüb, monoton und dennoch nicht harmonisch stehen sie neben den sorgfältiger gearbeiteten Werken der Zeitgenossen, und nur da behaupten die genannten Meister ihren Werth, wo auch sie ihr Colorit auf sorgfältigere Vorbereitung der Form und Farbe gründen.

Die Malerei auf Bolusgrund verlangt ein sorgfältig vorbereitendes Verfahren: Genaue Formenvorzeichnung und exacte Grau-in-Grauaufmodellirung als Vorarbeit, dann localfarbige Lasur oder Aufhöhung mittelst halb und ganz deckender Localfarbe, Wo dieses fehlt, wirkt der Bolusgrund farbenbeschmutzend und schattenverdunkelnd, oder er nöthigt den, der diesen Uebelständen ausweichen will, zu localfarbeverändernder Mengungsmischung der Schattentöne und zu dickerem Auftrag der Farbe.

Die guten Bilder der zweiten venetianischen Reihe sind daher auf hellere Gründe von neutralgrauer Farbe gemalt. Das Verfahren entspricht alsdann der alten Art auf weissem

Grunde, nur dass natürlich die Schönfarbigkeit der Lasur durch das Grau des Grundes in's Graue gemildert wird. Die Untertuschungen sind dunkler und in Folge dessen sind dies auch die Grauaufmodellirungen in Deckfarbe.

§ 3.

Dritte Reihe.

Mischung der clairobscuren und der schönfarbigen Art.

Rafaël.

Der Kreis von Künstlern, welcher den grössten und herrlichsten Maler aller Zeiten umgab, hat sich in seinen coloristischen Ansichten niemals ganz von der schönfarbigen Weise getrennt, wohl aber war er, Rafaël selbst, Allen voran eifrigst bemüht, den Kern der chiaroscuren Darstellungsweise, die höhere Formenausbildung, sich anzueignen und die hervorspringendere Bedeutung der Einzelform auszunützen. So entstand die glücklichste Vereinigung stärkerer und effectvollerer Modellirung der Einzelform mit der Schönfarbigkeit der ganzen Bildfläche. Und es ist vielleicht noch nicht genügend hervorgehoben worden, dass hierzu, und um sich vor den malerischen Irrthümern der Zeitgenossen zu bewahren, ein starker, fester und selbstbewusster Geschmack gehörte. Denn das Chiaroscuro wurde so sehr Geschmacksrichtung, das man seine Weise nicht nur auch im Affresco anwandte, sondern, weil man in dieser Malart über keine genügende Tiefe verfügte, fortwährende Versuche machte, dunkle Chiaroscure von grosser räumlicher Ausdehnung mit Oelfarben auf die Mauer zu malen. Dass Rafaël dem nicht fremd blieb, beweisen einerseits die Fresken der Camera d'Eliodoro und andererseits die beiden von ihm in Oel gemalten Figuren der Sala di Costantino. Die Galatea aber ist schon wieder ganz in der schönfarbigen Art gemalt, und vor Allem sind die grossen Altarbilder in Oelfarben, welche er später, als jene grossen Wandbilder malte, nicht dunkle Chiaroscuri zu nennen. Während er im Heliodor und der Flucht Petri an Dunkelheit der Massen ausbeutete, was das

Wasserfarbenmaterial nur herzugeben vermag, hütete er sich in seinen grossen Oelbildern, die so viel stärkere Dunkelheit, welche ihm hier zu Gebote gestanden hätte, zu übermässiger Verwendung zu bringen. In kleinerem Massstabe dagegen zeigte er sich als vollendeter Meister der clairobscuren Farbenanschauung und Technik.

Neues Technisches ist bei seinen grossen Oelgemälden kaum anzuführen. Er wendet sich nur zu einem höheren, für dass grosse Format geeigneteren Impasto der Deckfarben im Licht und in der Untermodellirung. Aber da er sich die Lasur und die trüben Medienschichten der Halbdeckfarbe für die ihnen gehörende Stelle vorbehielt, und zwar in voller und vorausbedachter Ausdehnung, so ist — und es tritt auch hier wieder sein edler Geschmack zu Tage — das Impasto stets das verschmolzenste und verbindet sich auf's Angenehmste durch seine nicht allzugrosse Schichtendicke mit den darübergeführten, oder danebenstehenden Lasurcharakteren. Die Madonna von Fuligno darf, was Geschmack in der Ausbeutung und in der Verbindung aller Auftragsweisen der Oelfarbe anlangt, als ein unübertroffenes Muster hingestellt werden. Die hohe Deckfarbe, die einfarbige halbdeckende Modellirung, die schwachfarbige, die Intensiv-, wie die Tönungslasur, der Medienschein, kurz, ein jeder Auftragscharakter steht vollständig fertig an seinem Platz und erfüllt Alles, was er nur zu leisten vermag. Die körperliche Positivität des Vordergrundes, das Leuchten der Glorie, die Farbenstille der Schatten und die Farbenpracht der Mitteltöne, jeder Vortheil ist verwendet, und jeder hebt durch seine richtige Verwendung den andern hervor. Die Form ist energisch in ihre Schatten hinab modellirt, aber nirgends ist die Localfarbe undeutlich. Mässige farbendeutliche Tagesbeleuchtung umspielt die kraftvoll modellirten Gestalten, und die hohe Schönfarbigkeit der Intensivschatten ist durch eine körperverleihende nicht allzuhelle Unterlage gemässigt. Dabei zeigt an keiner Stelle unsolid geführter Farbenauftrag die ihm unterliegende Vorbereitung.

Was es heissen will, dieses zu leisten, kann man im vollen Umfange nur beurtheileu, sobald man ein solches Bild mit

andern Aehnliches erstrebenden grossen Meisterwerken vergleicht. Diese Gelegenheit ist vortrefflich geboten auf der Transfiguration. Wie sind in dem von Giulio Romano vollendeten Theile des Bildes die Schatten nicht nur zu schwarz geworden, sondern wie mangelhaft ist hier auch die Localfarbeneinheit gewahrt, erstens, zwischen Lichtern und Schatten der einfarbigen Deckfarbenmodellirungen (deren Schatten sogar aus Mengung + Schwarz hervorgegangen zu sein scheinen), sodann aber auch zwischen den intensivfarbig lasirten Schatten und Lichtern der einfarbigen [1]) Gewänder. Und wie leicht und in sich harmonisch steht der obere, von Rafaël's Hand herrührende Theil des Bildes neben dem unteren!

Auch Fra Bartolomeo, wenn man ihn in dieser Beziehung mit Rafaël vergleicht, fällt durch seine hier und da zu weit getriebene Farblosigkeit der localfarbigen Schatten auf, Andrea del Sarto aber durch seine Nachlässigkeit, welche ihn häufig die Vorbereitungsarbeit nicht genügend verbergen lässt.

In den hierher gehörigen grossen Bildern Rafaël's ist der Grund wohl gleichfalls ein neutralgrauer heller Mittelton, die Formenauftuschung braun, aber nicht saftig, wie bei Andrea, sondern sehr gemässigt. Die Formenheranbildung verlegt der sichere Meister der Form in die graue (neutralgrau oder schwach localfarbig) halbdeckende Aufmodellirung. Die hohen Lichter und Durchleuchtetes werden sehr hell, aber nicht rein weiss impastirt. Die Himmel sind mit heller Deckfarbenabtönung unterlegt. Die Intensivschatten starkfarbiger Gewänder hat er mit der Localfarbe in halbdeckender Schicht auf Dunkel vormodellirt, die blauenden Medien auf dunkler Localfarbenlasur aufgehellt. Dann folgte die sorgfältigste Localfarbenlasur über das ganze Bild.

Ein sehr schönes, halbzerstörtes Bildniss Rafaël'scher Manier ward bei dem römischen Kunsthändler Herrn Fabbri in Rom gezeigt. Dasselbe möchte für die Unterlegung des

[1]) Denn es kommen auch absichtlich changirende vor.

Violinspielers Anhaltspunkte gewähren, obgleich es schönfarbiger, als dieser, gehalten ist. Es ist auf ziemlich dunklem grünblaugrauen Mittelton mit bräunlichem Contour aufgezeichnet; in die Untersicht der Lippen ist sofort Lack eingeführt, dessen Farbe durch das Blaugrau sehr gemildert wird und dabei jenen Charakter zeigt, welchen Lasurfarben nur durch Hinzureibung von Firniss gewinnen. Dann kommt die einfarbige (Carnationsfarbe) Formenaufmodellirung, weichst verschmolzen; in den dünnen Schichten ist sie der Barbarei einer putzenden Hand gewichen und zeigt den Grund, in den Lichtern ist ihr schönes, allmählich zunehmendes Impasto erhalten. Hierauf stehen die ausserordentlich sorgfältigen Localfarbelasuren und lichtabsorbirenden Schattenlasuren. Der dunkle Hintergrund und dunkle Localfarben sind ausserordentlich dünn, aber sorgfältig gemalt.

Schüler Rafaël's.

Bei Giulio Romano sind die Carnationsschatten häufig schwarz und undurchsichtig. Dies kommt daher, dass dieselben nicht mehr mit Carnationsmengung dünner Schicht auf dunkler Unterlage von selbst entstanden, sondern dass in die letzte Abschattirung der Carnationsmischung Schwarz gemengt ward. Daher hier der fremde, farbeverändernde und beschmutzte, sowie zu dunkle Schattenton.

Andere Schüler Rafaël's haben die graue Untermodellirung der Form aus Mengung von Schwarz + Weiss, Licht und Schatten gleichmässig impastirend, angefertigt, indem sie hellere und dunklere Mengungstöne der Abschattirung in einander vermalten, statt durch allmähliches Abnehmen der Schichtendicke auf der dunkleren Unterlage die Schattirung von selbst entstehen zu lassen. So ist die Modellirung etwas arm an Tönen und ein wenig langweilig, (moderner, gleichmässiger Impastirungsweise sich nähernd) oder auch zuweilen unverbunden geworden. Auf dieser unvollkommenen Untermalung, welche kein eigentliches Lichthöhen mehr genannt werden kann, konnte dann weder gut lasirt, noch gut halbdeckend weiterverfahren werden. Wir sehen denn auch zu saftige Lasuren und trübe,

auf's Neue aufgemalte Lichter an Stellen, wo die Formenvorbereitung mit ihrem unordentlichen Pinselstrich hässlich durch die Lasur hindurch geschienen hatte. Die Unordnung dieser Manier muss um so lebhafter zu Tage treten, je heller überhaupt und je stärker im Licht- und Schattengegensatz die Unterlegung ist. Sind die Unterschiede von Licht und Schatten nicht so stark, so wird die Unverbundenheit eher durch die Lasur bemeistert[1]).

Je heller eine Grau-in-Graumodellirung ist, und je mehr auf ihr mit Lasuren zu malen sein wird, um so verbundener und weicher in ihren Uebergängen hat sie zu sein.

Paolo Veronese.

Auf den hellen und skizzenhaft vorbereitenden Grauuntermodellirungen des Paolo Veronese würde es ganz unmöglich sein, sehr verbunden, durchgeführt und hochfarbig zu lasiren. So ist denn das helle und blassdeckfarbige, oft auffallend weisse Licht nur mit einer Tönungslasur versehen, auch die Unverbundenheit der Grauschatten mit dem Lichte sowohl, als mit den farbigen Schatten tritt häufig genug hervor. Die intensivfarbige Volllasur ist, mit deutlichem Vortrag zeichnend, ausschliesslich in die klaren Schatten verlegt. Hierdurch erwirbt denn in der Hand des grossen Zeichners der Vortrag, welcher offen als vorherrschende Deckfarbenmalerei eingestanden ist, unser Einverständniss. Veronese zeigt seine unverbundene Technik — immer mit dem Uebergewicht der formensichern Meisterhand — ganz ungenirt. Wo er in Contouren der Lichtseite die Modellirung verstärken will, geht er sogar häufig so weit, einen bräunlichen Vor-

---

1) Im Wiener Belvedere ist eine dem Correggio zugeschriebene Skizze (Austreibung aus dem Tempel) mit dunkelblaugrauer, ziemlich roh hingestrichener Formenvorbereitung, auf welche, weil sie so dunkel und ohne grosse Gegensätze von Hell und Dunkel gehalten ist, mit halber Deckfarbe und Lasur weiter gearbeitet werden konnte, ohne dass die Mangelhaftigkeit der Unterlegung sehr schadete. Sie verhält sich blaugrauem allgemeinem Mittelton ähnlicher, als einer ausdrücklich auf Giltigkeit Anspruch machenden Formenvorbereitung.

bereitungston, Contoure zeichnend, obenaufzumalen, denselben bisweilen nicht einmal wieder mit heller Deckfarbe übergehend. Seine Bilder sind auf die Entfernung berechnet. Aber neben den vollendeten Bildern Tizian's[1]) betrachtet, sind sie allerdings etwas blassfarbig und trüb.

Das Unlasirtlassen der hellen Deckfarbenvorbereitung in den Lichtern ward bei der zunehmenden Geschwindmalerei immer häufiger. Es hatte natürlich auch seinen Einfluss auf den coloristischen Geschmack. Da man wohl fühlte, dass Deckfarbigkeit, wenn sie stark localfarbig auftritt, neben stark durchleuchteter Schönfarbigkeit schmutzig und trüb aussieht, so liess man die breiten Lichtmassen immer mehr in's farblose Helle gehen. Die Farbe wurde in die Schatten verlegt, wie dies bei weissem Lichte natürlich ist, und um doch im Bilde farbenreich zu sein, wurden die vom Licht verschiedenfarbigen Schatten schillernder Gewänder immer mehr zur Liebhaberei. Wir sehen sie wohl auch auf älteren Bildern, aber hier schildern sie in der That kostbare schillernde Seidenstoffe. Späterhin kommt es hierauf nicht an. Die Vielfarbigkeit ist mit Intensivlasur in die Schatten verlegt, das Licht der Falten fast in allen Gewändern nahezu weiss, um dem ganzen Bild auch in vorherrschender Deckfarbentechnik verbreitete Helligkeit zu sichern.

Der Einfluss des Michel Angelo.

Colorirte Form.

Wie wichtig für das Gedeihen der Kunstübung der Einklang der geistigen Absicht des Künstler mit dem technischen Vermögen sei, dieses als die gleichmässige Beherrschung des ganzen Complexes künstlerischer Darstellungsmittel verstanden, zeigt sich nirgends in die Augen fallender, als an dem nach-

---

[1]) Ein wunderbar schönes Beispiel heller deckfarbiger Formenvorbereitung ist im Belvedere in Wien die unfertige Tizian'sche Madonna mit dem stehenden Kinde. Dass eine Modellirung, wie die dieses Kinderkörpers, sich vortrefflich lasirend coloriren lassen müsse, kann keinem Zweifel unterliegen.

theiligen Einfluss, welchen selbst ein Michel Angelo auf die Kunst der Oelmalerei ausüben konnte, indem er, in den umgekehrten Fehler, wie die Venetianer, verfallend, nicht fähig war, die Farbe als ein unerlässliches und der grössten Aufmerksamkeit werthes Mittel in der Hand des Malers, welcher Formenvollendung anstrebt, zu erkennen. Von seinen Versuchen in Oelfarben zu malen dürfen wir geradezu schweigen. Es ist bekannt, dass er die Oelmalerei Weiberarbeit nannte, zu deren Ausübung man keiner sicheren Meisterschaft bedürfe, da man Verfehltes fortwährend umändern könne. Dies Letztere ist nun schon an sich ein Irrthum. Dass er aber nicht verstand, die Möglichkeit des häufigen, immer weiterbildenden Uebermalens sei eine der willkommensten Eigenschaften der Oelmalerei, da sie die Meisterschaft, welche die höchste Vollendung des Schlussresultats erstrebt, unterstützt, beweist wohl, dass ihm überhaupt der Sinn für die zum grossen Theil auf dieser Eigenschaft basirenden vielseitigen Fortschritte der Zeit in der malerischen Darstellung abging.

Dem scheint auf den ersten Blick die hohe Vollendung, welche die Frescogemälde der Sixtinischen Capelle auszeichnet, zu widersprechen. Genauer besehen, ist dieselbe aber, vom malerischen Standpuncte aus betrachtet, dennoch eine eingeschränkte. Was in diesen Fresken von niemals übertroffener Meisterschaft bleibt, ist die einfarbige Modellirung der menschlichen Körperform, hauptsächlich, wo sie in Carnationsfarbe ausgedrückt ist. Schönere Modellirungen in einfachen, in's Graue gehenden Fleischtönen sind niemals wieder gemalt worden. Wer das Glück hatte, diese Malerei in der Nähe betrachten zu können und die vollendete Harmonie in den, wie im allerdurchgeführtesten Oelbilde, verschmolzenen Modellirungstönen zu bewundern, die mit aller ihrer wundervollen Exactheit mühelos hervorgeht aus der wahrhaft schöpferisch verfahrenden formalen Vorstellungskraft des grossen Künstlers, der mochte wohl, erschüttert, vor solcher Höhe und Solidität der Meisterschaft demüthig sich beugen.

Sowie aber Michel Angelo aus dem einfachen Farbenproblem, welches ihn hier beschäftigt, heraustritt, zeigt sich,

dass er eigentlich die Farbe nicht als zur Form Gehörendes fühlt. So schön die farbigen Gewänder sind, so ist doch ihre Farbe eine der Form aufgemalte. Die Schatten verhalten sich fremdfarbig zu den Lichtern und stören eher die Form, als dass sie dieselbe deutlicher machen. Nur, dass überhaupt das ganze Colorit monoton und in gebrochenen Farben geführt ist, und dass der graue, vereinigende Ton der Wasserfarben ihm zu Hilfe kommt, lässt den Fehler minder auffallend werden.

Diese Auffassung der Farbe als der Form Aufgemaltes hat sich auf Schüler und Nachahmer vererbt. Gegen die formenvorbereitende Modellirung in den Oelbildern des Vasari ist Nichts einzuwenden, sie ist exact und sorgfältig. Statt das Vorbereitete aber durch die Farbe nun weiterzufördern, schädigt er es. Zu einer so weitgehenden Hervorhebung des Details würde ein sanftfarbiges Clairobscur vortrefflich passen. Vasari aber hebt nun ganz ohne Einsicht die Schatten, welche ihre Mannigfaltigkeit als Modellirungstöne feinster Formennüancirung zeigen sollten, durch übertrieben farbige Lasuren wieder aus ihrer stillen Wirkung heraus und bringt die ganze Form in Verwirrung. So steht uns denn ein seltsames, widerspruchsvolles Gemisch von Relief im Einzelnen und von Flachheit im Ganzen der Erscheinung vor Augen. Und ganz sonderbarer Weise gingen er und ihm ähnliche auf die Einzelform gerichtete Maler dem Clairobscur aus dem Wege, obgleich es gerade ihnen hätte höchst willkommen sein sollen; sie beharrten gewaltsam bei der Schönfarbigkeit, welche ihrer Formendetaillirung widersprach. Wie schädlich diese willkürliche Manier buntlasirter Schatten wurde, zeigt sich gar bald auch in den mangelhafter werdenden einfarbigen Modellirungen, Schwarzmengung oder sonstige localfarbeverändernde Mengung in die Localfarbe der Schatten einzuführen, findet keinen Anstand mehr.

Man hatte ja ohnedies schon weit mehr zu thun, als noch grosses Gewicht auf das „Handwerksmässige“ der Kunst zu legen. Der „Gedanke“des Kunstwerks bekam die Oberhand, schon ganz in ähnlichem Sinne, wie bei der von moderner

Kunstästhetik glücklich wieder eingewindelten Greisenkunst unsrer Tage. Wie weit den Michel Angelo der Vorwurf mit Recht treffen möge, auch hier nachtheilige Vorbilder geschaffen zu haben, ist an dieser Stelle nicht zu erörtern. Sicher ist, dass in Gestalten, wie in der des Moses zum ersten Male der auf moderne Monstruosität zusteuernde Versuch auftritt, aus dem Verständniss des Geistes und des Thuns der darzustellenden Persönlichkeit heraus eine Personification des Begriffs zu schaffen. So lange die Gestalten der Begriffs- und Allegorieenmalerei noch michelangeleske Gliedmassen aufweisen — welche zwar Nichts weniger verrathen, als individualisirende Charakteristik — hat es mit dem Ueberwiegen des „geistigen Inhalts und Ausdrucks" noch keine Gefahr. Vasari ist aber schon im vollen Zuge, von der Höhe seiner „geistreichen Erfindungen" her mit Suffisance auf die Kunstübung und Technik herabzusehen.

Und so ging es in unersättlichem Geistesfluge abwärts mit der Kunst. Es geriethen die geistreichen Probleme in immer grösseres Missverhältniss zu dem künstlerischen Vermögen. Bei den Zuccari sehen wir denn, wie so gar schnell sich die auf geistreiche Einfälle, statt auf ihr „Handwerk" bedachte Kunst um die Mittel bringt, auch nur noch irgend einen Einfall mit einiger Kraft bildend dazustellen.

Die Reformation des Ludwig Caracci.

Ein edler und reiner Künstler setzte sich, unbekümmert um die Sorge und Noth, welche ihm sein Widerstand schuf, der kunstverderblichen Zeittendenz entgegen und feuerte eine Anzahl junger Talente durch sein Beispiel und durch seine Lehre zum Studium der grossen Vorfahren an. Das Ideal, welches ihm vorschwebte, zeugt, insofern sein Eclecticismus sich auf die Vereinigung der Eigenschaften einzelner von ihm bevorzugter Künstlerpersönlichkeiten bezog[1]), zwar von einer

[1]) Die Idee solcher Personalunion war übrigens nicht neu, schon Sebastian del Piombo hatte sie gehabt. — Dass in der Zeit des Caracci sich auch in andern Kreisen das Gefühl regte, es sei nöthig, die über-

gewissen Beschränktheit des Geistes, aber insofern Ludwig Caracci das Studium auf Fassbares lenkte, schuf er positive Grundlagen, und wäre die Zeit ihm entgegen gekommen, oder hätten nicht bald die Schüler, statt von des Lehrers edlem Feuer beseelt zu bleiben, der Zeit Zugeständnisse gemacht, so hätte es wohl kommen mögen, dass es mit der Kunst der Malerei wieder aufwärts gegangen wäre. So hat er wenigstens den raschen Verfall eine Weile aufgehalten, und was später in Italien und Spanien noch Gutes entstand, muss zum guten Theil als ihm verdankt angesehen werden.

Vor Allem hat er wieder auf die Einfachheit der Form gedrungen und war dem „terribile“ verwegenster „scorci“, womit die Zeitgenossen so vollauf beschäftigt waren, nicht hold. Durch fleissiges Copiren der besten Meister der Zeichnung suchte er die edle Einfachheit des Geschmacks und die Mässigkeit in der Wahl der Naturprobleme, zum Behuf eingehenderer Nachahmung derselben, wieder herzustellen. Als das Vorzüglichste der Farbentechnik betrachtete er die Leistungen des Correggio.

So wurde denn auch das Clairobscur die Weise des Caracci'schen Colorits. Es ist sehr bezeichnend, dass er, welcher sich von den gleichmässig impastirten und ineinander vermalten Mischtönen der Abschattirung befreite und wieder zu der einfarbigen Modellirung mit Entstehenlassen der Abschattirung durch abnehmende Schichtendicke auf dunkler

---

kommene Erbschaft an Kunstmitteln zu retten, geht aus der Gründung der Academie im Hause Zuccari hervor. Aber bei Caracci blieb es nicht nur bei schönen Reden. Er begann sofort die Reformation bei seiner eigenen Person unter Arbeit und Selbstverläugnung. Die vornehmen Herren in Rom hatten zu viel Ursache, mit ihrem Schicksal zufrieden zu sein, um sich hiezu veranlasst zu fühlen Zu welchen Sonderbarkeiten aber unter der Ungunst der Zeiten der gesunde Menschenverstand verurtheilt werden kann, davon giebt ein merkwürdiges Zeugniss, dass Lodovico, wie ein von Strafen bedrohter Verschwörer, seinen Gesinnungsgenossen den Eid abnahm, dem Geheimnissbund treu zu sein. Heute wäre Aehnliches fast wieder am Platz. Sicher nehmen die Wenigen, welche die Kunst mit Ernst treiben, des Undanks der Zeitgenossen gewiss, dieselbe Dornenkrone auf sich, welche Caracci getragen.

Unterlage zurückkehrte, zuweilen mit einer unverkennbaren Verzagtheit zu dünner Schichtung der Decke den dunklen Grund allzusehr herwirken lässt.

Weil er lange Modellirungsscalen hervorbringen wollte, hat er mit Recht seinen Malgrund sehr verdunkelt. (Dunkler Bolus.) Seine Carnation ist auf dessen Braunroth mit sehr schöner, verschmolzener, gleichfalls ziemlich dunkel gehaltener Blaugrauuntertuschung vorbereitet. Auf dieses Blaugrau, welches mit dem Bolus Neutralgrau ergiebt, kommt die schön impastirte localfarbige Deckfarbenmodellirung zu stehen, und dann folgt sorgfältige Localfarbenlasur.

Den Farbensinn des Correggio hatte er nun freilich nicht. Dennoch aber hat er höchst Achtungswerthes geleistet, und sein ausnehmend schöner und ernst gehaltener Sanct Sebastian in der capitolinischen Sammlung zeigt vollständiges Verständniss und gewissenhafte Uebung der clairobscuren Technik im edelsten Sinne.

Auch die besseren Bilder seiner Schüler sind mit diesem soliden Verfahren auf Bolusgrund gemalt. Obwohl nun, wie man sieht, nichts Neues geboten ist, so möchten wir doch Lernende auf das Studium dieser Bilder aufmerksam machen, weil an ihnen und besonders an den vielfältigen und oft sehr schönen Farbenskizzen derselben Meister die Manier des dunklen Clairobscurs auf Bolusgrund sehr gut studirt werden kann. Die ohnehin schwachen Lasuren lassen häufig die Unterlegung deutlich erkennen.

Caravaggio.

Die Manier des Caravaggio, welcher sich einige Schüler Caracci's zeitweilig anschlossen, ist weit roher. Von grauer Formenvorbereitung ist meist keine Rede mehr. Auf den bis zum Aeussersten verdunkelten Bolusgrund wird sofort mit Deckfarbe localfarbig aufmodellirt, dann lasirt. Auf den Werken des Caravaggio selbst ist ersichtlich, dass die Schatten mit langer Nüancirungsscala den dunkeln Grund verschleierten. Die dünnsten Schichten sind mit der Zeit ausgestorben, und so

stand alsdann das hochgedeckte Licht unvermittelt neben dem blossgelegten Bolusgrund.

Ribera und auch Guercino halfen dieser bald erkannten Gefahr dadurch ab, dass sie, Schwarz in der Carnationsmengung hinzuziehend, im Schatten dicker impastirten. Daher fallen ihre Schatten aus der Localfarbe und sind lehmig und trüb. Ribera wusste häufig durch lichtabsorbirende farblose Lasur wieder zu helfen. Guercino aber lasirt — oder schmiert — ohne alles Farbengefühl halbdeckendes Rothbraun von obenher auf die Carnationsschatten hinauf. Er ist denn überhaupt der Roheste unter den Caraccesken.

Guido kehrt zu hellerer, violetgrauer Untermodellirung um. Sie ist nur nicht gewissenhaft und nicht verschmolzen genug, daher auch er zu dickerem Farbenauftrag, als billig, in der localfarbigen Modellirung genöthigt wird. So mengt er gleichfalls in die Schattentöne Grau, aber mit der ihm eigenen Eleganz ein nicht unangenehmes — wiewohl entschieden fremdfarbiges — Bläulichgrau, welches denn wenigstens durch seine relative Farbenneutralität schattig bleibt, und ausserdem mit unnachahmlich geschickter Pinselführung trotz des hohen Auftrags weich hingeschmolzen ist.

Was aber an Caravaggio und an Ribera vorzüglich studirt werden kann, ist, wenn man einmal diese Faustmalerei anerkennt, ein ausserordentlich geschmackvolles und der Form und Modellirung angeschlossenes Impasto.

Primamalerei des achtzehnten Jahrhunderts.

Die spätere Primamalerei kann uns nicht mehr beschäftigen. In ihr sind die guten Zeiten der rationellen Technik zu Ende. „Faust und Geschwindigkeit“ ist die Parole, und so oft wir auch noch grossem Talent und mancherlei Wissen begegnen, die Gleichmässigkeit des Impasto und die Nüchternheit der Deckfarbe gähnen uns mit unendlicher Langweile an.

Um so Ausserordentlicheres bieten die Niederländer des 1600. Sie haben die alten guten Grundprincipien der Technik

lange bewahrt, nur haben sie dieselben oft etwas flüchtig behandelt. Gerade das macht sie aber dem Studium so nutzbringend. Denn deutlich erkennt man an ihren Bildern den Vorgang des Verfahrens, welcher bei der hohen Vollendung der älteren Meisterschulen meist in Geheimniss gehüllt ist.

Dem ungeübten Auge bietet sich weiter keine Schwierigkeit, als dass es sich gewöhnen muss, das Gelb des Firnisses in Abzug zu bringen. Indess sind glücklicherweise viele der kleineren Bilder im Privatbesitz vor allzuvielen Firnissen und sonstigem Verderb bewahrt geblieben. Ueber die Störung, welche das Gelb der Firnisse hervorbringt, klärt sich der Lernende leicht an eignen über frische Farbentöne hin angefertigten Proben auf. Wo er aber obenaufstehendem, die Localfarbe verundeutlichendem „Goldton" begegnet, kann er sicher sein, dass er es mit dem Werk gewissenloser Retoucheure zu thun hat, welche geradezu gefärbte Firnisse über die Bilder streichen, um das Ungenügen ihrer Retouchen zu verdecken.

Nachtrag zu § 1.

Erste Reihe.

Helle Manier des innerlich leuchtenden Farbenauftrags.

Rubens.

Grund: Hell mit einem graugrünlich oder graubräunlich gefärbten Firniss (vielleicht Kolophonium, oder Ambra) überstrichen zum Zweck der Glättung für die fliessende Aufzeichnung des Contours. Die Ueberstreichung ist so leichtsinnig und schnell gemacht, dass man den Pinselstrich sieht. — Vielleicht ist der Firniss aber auch in den dickeren Strichen etwas nachgedunkelt. Ist dies nicht der Fall, so erkennt man, dass das Auge des Rubens gleich zu Anfang ein gewisses Flünkern des Aussehens liebte.

Eigentliche modellirende Formenuntertuschung fehlt, nur die letzten Schatten sind, etwas nachlässig, klarbraun markirt ebenso, aber nicht modellirend, die dunklen Localfarben. Der helle transparente Mittelton des Grundes giebt den Modellirungs-

untergrund für die halb- und ganzdeckende Formenhöhung her. Die Hand des Meisters fühlte sich für diese Abkürzung des Verfahrens sicher genug. Wer den Muth und die Kraft hat, folge diesem Beispiele. Auch auf möglichste Neutralfarbigkeit der Vorbereitung kommt es dem Meister nicht so sehr an, da er seine Schatten überhaupt etwas locker in der Localfarbe führt und in den hellen Localfarben kalter Richtung stark deckt.

Die Helligkeit des Grundes wird ihn nicht zu hohem Impasto in den Lichtern nöthigen.

Helle Farben.

Halbdeckende Formenhöhung in Localfarbe $\overline{+}$ viel Weiss, sehr schön verschmolzen, aber sehr oft nur bis an den Mittelton bei Schatten geführt, in welchem der Grund unberührt stehen bleibt. Wo Rubens sorgfältig verfährt, ist im Mittelton bei Schatten mit hellem Bläulichgrau (halbdeckend) begonnen, in den Mittelton bei Licht und in das hohe Licht selbst etwas Localfarbe allmählich eingeführt.

Localfarbelasur.

Wo nun in den letzten Schatten, in welchen die klare Braununtertuschung feurig stehen bleibt, Formencorrectur oder Ausgleichen von Flecken nöthig wird, setzt er, um dem inneren Feuerton der Braununtertuschung nahe zu kommen, jene hochrothen mit viel Firniss getränkten Correcturen ein, an welchen sich seine Nachahmer von heute so sehr begeistern, dass sie glauben, dieselben seien vor allem Andern unerlässlich nothwendig, um es Rubens gleichzuthun.

Häufig ist über nur in den Lichtern angedeutete Formenaufhöhung und sonst stehen gelassenen Mittelton des Grundes Localfarbelasur gelegt, dann auf dieser das hohe Licht und der Mittelton bei Licht aufgehöht und im Mittelton bei Schatten die Localfarbelasur unberührt geblieben. Die Aufhöhung ist schliesslich nur noch mit einer schwachen Lasur versehen.

Betrachtet man solche Bilder aus einiger Entfernung, so fällt die letzte auslaufende Schicht des Mitteltons bei Licht

mit trübendem Mediencharakter hinter den innerlich durchleuchteten Mittelton bei Schatten, die Modellirung verunstaltend, zurück. Auch der transparentbraune Schatten ist zu innerlich durchleuchtet für sie und bleibt kein solider Schatten, schon durch das Fremde seiner Localfarbe.

Dunkle Localfarben.

Auch in den dunklen Localfarben, sogar im Dunkelblau bleibt der letzte Schatten häufig dunkelklarbraun stehen. Sonst sind die dunklen Localfarben sehr flach gehalten: Sehr volle Lasur mit zuweilen in's Nasse hineingemaltem Licht (Localfarbe + Weiss); dann localfarbige Schlusslasur, aber meist zu schwach, um den Widerstreit der Deck- und Lasurfarbencharaktere zu versöhnen.

Die Bilder bekommen in Folge dessen häufig etwas Schwankendes und Unruhiges auch in der Formenmodellirung. Neben den soliden altdeutschen sehen sie unfertig aus. Auch haben sie nicht deren tiefe Farbengluth, behaupten sich aber an Leuchtkraft. Rubens hat es geradezu auf helle Blendung abgesehen und unterstützt diesen Eindruck durch Nebeneinandersetzen heller Blau und heller Gelb im hohen Licht. Die Schatten fast aller Farben sind, wie gesagt, warm und glühend. Seine Vorsicht, kein Weiss in die Schatten kommen zu lassen, ist bekannt.

Jordaens

macht Missbrauch von Rubens' rothen Schattencorrecturen. Er tuscht unordentlich hochroth an. So ist denn der Ton seiner Bilder entweder ein allzutrunken rother, oder die Beseitigung dieses Fehlers nöthigt zu deckendem Auftrag und selbst zur Hinzuziehung von Graumengung in die localfarbigen Schatten.

Balen, Breughel.

Ganz ausserordentlich schöne Beispiele der hellen Manier bieten van Balen und die Breughel. Braununtertuschung und öfters darüber sehr vollendete halbdeckende, graue oder schwachfarbige Formenuntermodellirung. Zuweilen aber auch

mit hoher zeichnerischer Meisterschaft sofort localfarbige Formenbildung auf dem Braun. Besonders bei van Balen grösste Schönheit des Transparentfarbenvortrags und seiner Vorbereitung.

Nachtrag zu § 2, zweite Reihe, Clairobscur, und zu § 3, dritte Reihe, Mischung der clairobscuren und der schönfarbigen Art.

Rubens.

Es war natürlich, dass das italienische Clairobscur auf Rubens während seines italienischen Aufenthalts Einfluss übte. Bei seiner grossen Liebe für Localfarbenschönheit hat er dasselbe jedoch hauptsächlich nur in Mischung mit der schönfarbigen Art verwendet.

Seine Findung des Romulus und Remus lässt sich an vollkommener Verwendung aller Farbencharaktere der Rafaëlschen Madonna von Fuligno fast an die Seite stellen. Nur ist der Untergrund vielleicht etwas dunkler und wärmer. Daher ist auch die Impastirung in der Deckfarbenmodellirung der hellbeleuchteten Figuren des Vordergrundes etwas höher und stärker localfarbig geführt. So kamen die feurigrothen Schattentiefen im Fleisch, welche Rubens nun einmal liebte, auf hellere und verwandtfarbige Unterlage zu stehen und sehen sonderbar innerlich durchleuchtet aus. Es hat aber auch der übrigens überaus schöne Deckfarbenvortrag etwas Decorativeres, als bei Rafaël, und schon sogar beinahe etwas Langweiliges, Gemaltes, das entfernt an Domenichino erinnert. Natürlich verleugnet sich auch, dem Rafaël gegenüber, nicht ganz die Flüchtigkeit und Bravour der Rubensischen Epoche.

Grundfarbe: nicht allzudunkler warmgrauer Mittelton. Deckfarbig.

Formenauftuschung und vertiefte Vorbereitung der Schattenpartie des Bildes: Für Rubens sehr sorgfältig, klar dunkelbraun.

Halbdeckend graue Formenaufmodellirung: In den beschatteten Figuren dunkelneutralgrau, sehr schön verschmolzen. In den von etwas mehr Licht getroffenen Partieen stärkerer Localfarben Einführung von schwacher Localfarbe.

Himmel: Nach oben zu braun untertuscht. Das Licht nach dem Horizont zu blass mit Weiss angeschummert.
Blaue Localfarbelasur.
Aufhellung mit Weiss + Lichtfarbe, oben Weiss + Blau. Deckende Einmalung der hohen Lichter mit Lichtfarbe. (Weiss + Ocker.)
Wärmende Schlusslasur.

Ferne: Zeichnende Vorbereitung mit Lasurunterlegung.
Aufhellung mit trübender Medienschicht der Lichtfarbe. (Weiss + Ocker.)
Tönungslasur.

Mittelgrund. Schatten und dunkle Bäume: Braununtertuschung.
Lichter: Localfarbe + Weiss aufhöhend.
Localfarbelasur.
In den Schatten trübende Medienschicht von Localfarbe + Schwarz + Lichtfarbe. (Grüne Erde + Schwarz + etwas Ocker oder Weiss.)

Zusammengehaltene Schattenpartie des Vordergrundes: Sorgfältige Localfarbelasur auf die Grauuntertuschung.

Hohes Licht des Vordergrunds: Hochdeckende Formenmodellirung, stark localfarbig bis in die Schatten.
Feurige Lasur, besonders in den intensivfarbigen Schatten.

In solchen Bildern ist dann der allgemeine transparente Feuerton des Rubens etwas in's Graue gemildert und erscheint stumpfer.

Auch Paolo Veronese's Formen und Lichter auf die Leinwand hinschreibende Art zog den Rubens an.

Ein Beispiel davon sind die Flussgötter im Belvedere zu Wien. In dem Krokodil auf diesem Bilde lässt er, da die Localfarbe des Thieres es erlaubt, geradezu den grauen Grund als Mittelton stehen, zeichnet die Form und die Schatten präcis mit Dunkelbraun ein und setzt die Lichter mit Weiss und Localfarbe mosaikartig auf.

In den grossen Bildern, welche mit Deckfarbenmalerei auf dunklem Grund gemalt sind, zeigt er sich nicht im Glanz seines Colorits und auch nicht in dem Feuer seiner Pinselführung. Er nähert sich hier etwas dem Langweiligen und Trübfarbigen des Domenichino und lässt in einzelnen Localfarben den Ton mehr, als in andern, durchschimmern, so dass er gegen Domenichino, welcher gleichmässiger deckt, hier sogar unsolid erscheint.

Van Dyck.

Van Dyck hat Clairobscure auf tiefbrauner saftiger Untertuschung gemalt, in welchen seine Manier der des Andrea del Sarto verglichen werden kann. Nur dass er noch viel nachlässiger und mit grösserem Missbrauch die Braununtertuschung stehen lässt und nicht so solid in der Form wird. Der braune conventionelle Generalton der Bilder ist modisch, der Sinn für Durchhalten der Localfarbe bedeutend gesunken.

Seine Bildnisse sind meist mit Deckfarbe auf grauen Mittelton aufgehöht. Oft sind die bleigrauen Schatten der Carnation mit Einmengung von Schwarz in die Carnationsfarbe erzeugt, mit ähnlichem Geschick, wie bei Guido Reni. Schnellmalerei war bei ihm an der Tagesordnung. Die schöne, feine und naturwahre Wirkung, welche der durchschimmernde Grund verleiht, haben diese Schatten natürlich nicht, sondern sie sind conventionell.[1])

Ein ausserordentlich schönes Beispiel von Benutzung des Mitteltons existirt in der Gallerie Liechtenstein, die Skizze eines Reiters. Auf schiefergrauem Grund sind die Contoure, die Schatten und die dunklen Localfarben mit Schwarzbraun,

---

[1]) Wie denn van Dyck, auch was die Auffassung der porträtirten Persönlichkeit anlangt, gegen die überzeugende Natürlichkeit und Wahrheit Rafaël's oder Holbein's gehalten, seinen persönlichen Kunstmanierismus zur Schau trägt, und nicht mit seiner Beobachtung in dem Wesen des Vorbildes aufgeht. So eng hängen in der Kunst das geistige und technische Wollen und Können zusammen.

mit Bravour zeichnend, eingesetzt. Das Licht ist theils mit Weiss, theils localfarbig gehöht. Der Grund steht in der weissen Localfarbe des Pferdes und im Weisszeug vielfach als Schattenmittelton unberührt.

Das angefangene Portrait eines Knaben (Primamalerei) auf graubraunem Grunde (Gallerie Doria Pamfili, Rom), welches bald ihm, bald dem Velasquez zugeschrieben wird, ist ein sehr instructives Beispiel für Primamalerei.

Niederländische Clairobscure auf grauem Mittelton.

Die Art des Clairobscurs auf grauem Grund kann nicht besser studirt werden, als bei Mieris, Tenier, Steen und Neer, sehr deutlich ist auch van der Werff. Die Verwendung des verschiedenartigen Farbenauftrags für den Ausdruck verschiedener Stofflichkeit des Rauhen, Glatten, Durchsichtigen, Unkörperlichen und Körperlichen ist nie vollkommener beherrscht worden.

Bei Stilllebenmalern ist die überaus einfache uud zweckmässige Führung der Arbeit deutlich erkennbar, das Herausholen der breiten Massen aus dem Mittelton, das allmähliche Einzeichnen der spitzen Lichter und klaren Schatten, das Coloriren (wie mit Aquarellfarbe) der Schönfarbigkeit in Blumen, Fellen, Federn mittelst Lasur. Schwerlich ist ein Fall der Ausbeutung des Farbenmaterials zu denken, der hier nicht verwendet wäre. Hell, halbdeckend über dunkle Lasur und umgekehrt, transparente und stumpfe Farbenschichten in allen Graden, Alles ist mit schlagendem Verstande am rechten Platz zum Ausdruck gebracht.[1])

---

[1]) Für das Verständniss dieser Technik dürfte ein sehr schätzenswerthes Buch sein die „groote Waereld“ des Willem Beurs, den der vielgelesene Kunstschriftsteller Guhl an den Pranger zu stellen beliebte. Freilich in Theezirkeln wird Beurs wenig Interesse erwecken, desto mehr bei Malern an der Staffelei. Er ist ein holländischer Cennini.

Breughel.

Braununtertuschung auf hellem Grunde. Für die vielen stilllebenartig zusammengehäuften Gegenstände des Vordergrundes ist ein gemeinsamer flünkernd brauner Ton unterlegt, auf welchem dann die kleinen Gegenstände alla prima aufgemalt sind. Lüfte: hellblau deckend aufgehellt, mit sehr hellem Licht nach unten zu, und dann farbig lasirt. Ferne: hellblau untermalt: aus ihrer Lasur ist wohl oft das Gelb ausgeblichen. Bäume: dunkelklarbraun untertuscht, die Blätter helldeckend, im Licht fast weiss, eingezeichnet, dann Grünlasur. Das Helldunkel innerer Räume ist schön blaugrau auf brauner Untertuschung geformt und schwachfarbig lasirt. Die Braununtertuschung, sowie die graue Formung liegt deutlich zu Tage. Die mythologischen oder allegorischen Figürchen in diesen Bildern sind mit sorgfältig verschmolzener Localfarbenmodellirung vorbereitet und schönfarbig lasirt. Die Hand, welche sie schuf, war noch in altniederländischer Tradition des coloristischen Verfahrens meisterlich bewandert.

Auch kalten Farben mit wärmender Unterlage begegnet man hier. In einem der Bilder der Gallerie Doria Pamfili findet sich ein hellrosenroth unterlegter Pfauenschweif.

Das offene Zusammenstehen der verschiedensten Auftragscharaktere und das Zutageliegen ihrer Entstehungsart macht die köstlichen Tafeln dieses Malers dem technischen Studium ganz besonders empfehlenswerth.

Tonmaler, Clairobscur mit durchscheinender Braununtertuschung.

Tenier tuscht den ganzen Effect seiner kleinen Bilder klarbraun durch, höht das hohe Licht mit Weiss und Weiss + Localfarbe auf, lässt in den tiefen Schatten die braune Untertuschung stehen und führt die auslaufende Localfarbe in Medienschicht bis an den klarbraunen Schatten hin, wodurch die Modellirung etwas Schwankendes bekommt. Dunkle Localfarben setzt er mit fetter Lasur flach auf die Braununtertuschung.

Diese geistreiche Art des Colorits ist nur Denen zu empfehlen, welche in der Disposition von Licht und Schatten und in leichter freier Charakterzeichnung ähnliche Kräfte in Bewegung zu setzen haben, wie er. Sonst würden die Mängel und die Skizzenhaftigkeit des Colorits stark in die Augen fallen.

Auch Rembrandt lässt in den klaren Schatten die braune Untertuschung vielfach stehen und lasirt also, folgerecht, der schön modellirten Deckfarbenformung später auch wieder klarbraune Schatten auf; bei ihm ist der braune Ton Absicht und wirkt, wie eine warme Beleuchtung. Ihn aber nachzuahmen, dürfte nur dann rathsam sein, wenn man ein dem seinen ähnliches Wissen in's Feld zu führen hat, denn nur dieses versöhnt mit dem zuweilen etwas capriciösen Aussehen seiner Beleuchtungseffecte. Die Productionen seiner modernen Nachahmer, welche nicht das Zeug haben, Klarheit der Form auch noch durch die ungünstige Beleuchtungsbedingung hindurch aufrecht zu halten, möchten den wohlmeinenden Rath hervorzurufen geeignet sein, dass man, ehe man Rembrandt nachzuahmen unternimmt, erst einige Zeit die Zeichenschule besuche und dann — etwa bei Gian Bellini oder sonst Aehnlichen das Formenmodelliren erlerne.

Die Landschaftsmaler des siebenzehnten Jahrhunderts.

Für die gebrochenen Farbentöne, welche in Landschaften vorkommen, eignen sich Untergründe von nicht allzudunklem Mittelton vortrefflich. Die grossen römischen Landschaftsmaler Claude le Lorrain und Poussin malten ihre Bilder auf graurothem oder bräunlichgrauem Grunde; die Niederländer hielten ihre Gründe meist in etwas kühlerem Grau. Den Letzteren kam es dann mehr auf Hervorbringung des Silbertons ihrer Beleuchtungen an, den Ersteren, ungleich grossartigeren, auf eine sich der Anschauungsweise der italienischen Figurenmaler anschliessende Formenmodellirung und auf grössere Wahrheit der Localfarbe; denn das Grauroth ihrer Unterlagen ist, wie wir schon bei den einfarbigen Model-

lirungen sahen, ein vortrefflicher Modellirungsuntergrund für die in der Landschaft vorherrschenden Farben. Dass aber immer derjenige Maler feiner für das Colorit denkt, welcher durch dasselbe vor allen Dingen der Form zu dienen beabsichtigt, bethätigt sich auch wieder an dieser Stelle.

Die Leinwandgründe des Poussin und Claude sind der Bodenfarbe der römischen Campagna nachgeahmt, und dieses trägt nicht wenig dazu bei, dass die Bilder mit so überraschender Natürlichkeit den ernsten Localfarbencharakter des schönen Landstrichs schildern, welchem ihre Motive entnommen sind. Was aber alle Landschaftsmaler des sechszehnten Jahrhunderts gemeinsam auszeichnet, ist, dass auch da, wo Effecte der Beleuchtung das Problem der Darstellung sind, immer dieses Problem sich in den Schranken des Erreichbaren hält. Niemals zerschneiden scharfe Lichter und Schatten die Form eines und desselben Gegenstandes in getrennte Theile. Nie geht, auch selbst, wenn sonnenbeschienene Dufterscheinungen gemalt wurden, die Localfarbe der Dinge gänzlich im Dufte auf. Die Farbencharaktere der Palette sind ausgebeutet sowohl auf die Charakterisirung der Stofflichkeit, als auch auf die der Lichtarten. (Richtung des Lichtstrahls in der beleuchteten Materie.)

Und alles dieses zusammengenommen, die Einschränkung der Absicht in Beziehung auf das Naturproblem, neben der Meisterschaft und Gründlichkeit in Beherrschung der Darstellungsmittel, verschafft den Bildern jenen Eindruck grosser Solidität und einfacher Naturwahrheit, welche sie so wohlthuend vor dem sentimentalen, haltungslos auseinanderfallenden und überall Rathlosigkeit und Unvermögen verrathenden Flitter moderner, besonders deutscher Landschafterschulen hervorhebt. Nur, wer wie Jene die Natur wirklich für Zwecke der künstlerischen Darstellung studirt hat und zugleich im Kunstwerk den aus den Darstellungsmitteln hervorgehenden Anforderungen und Regeln der malerischen Darstellung Rechnung zu tragen versteht, vermag dann auch seine persönliche Anschauungsweise zur Geltung zu bringen. Und so lassen

wir uns denn von Claude le Lorrain, Poussin und Ruysdael gern im Kunstwerk die Landschaft erklären, wie dieselbe ihnen persönlich erschienen ist. Ja, wenn wir uns vor der Natur selbst befinden, so glauben wir oft, freudig überrascht, dieselbe höher und vollkommener, concentrirter im Eindruck, wie in einem Spiegel zu erblicken, den Jene uns vorhalten. Wir sehen sie wohl, wie Ruysdael, Claude oder Poussin sie schilderten[1]).

1. Römische Landschaftsmaler.

Tabelle I.

Claud'sche Abendlandschaft mit der Abendröthe im Bilde.

Grund: Graubraun, deckfarbig. (Umbra, Schwarz + Weiss, + etwas Roth.)

Luft. Vorbereitung: Sehr hell und sehr stark impastirt, um den dunklen Grund vollständig zu vernichten.

Nach dem Zenith zu Blau + Schwarz + grüne Erde + Weiss. Grünlicher Uebergang nach dem Horizont hin: Grüne Erde + Weiss, allmählich etwas Neapelgelb in das Grün eingeführt.

Gelber Schein: sehr hoch impastirt Weiss + Gelb.

Horizont: Neapelroth + Gelb + Weiss, zuletzt Neapelroth + Weiss.

Trocknen lassen.

Lasur: Vom Zenith her Ultramarin, allmählich in Schicht abnehmend, bis an die gelbe Glorie geführt.

Trocknen lassen.

---

[1]) Keinem wohlerzogenen Auge wird es dagegen jemals einfallen, vor der Naturerscheinung selbst, ja beim Erblicken von Gegenden, welche es zu Hundertmalen von modernen Vedoutenmalern abconterfeit sah, an den nachlässig entstellenden und mangelhaft zu künstlerischem Ausdruck gekommenen Manierismus der Modernen auch nur zu denken, geschweige denn, diesen auf die Naturerscheinung zurückzubeziehen. Und man sollte doch annehmen, unser Gesichtssinn sei nun nachgerade durch die tägliche Gewohnheit genügend bearbeitet und sei auch schon dem Umstand zufolge, dass aus den einander so sehr ähnlich sehenden Productionen Verschiedener höchst selten eine künstlerische Persönlichkeit hervorleuchtet, eher geneigt, die modische Anschauung für in's Kunstwerk übersetzte Natur und Objectivität der Beobachtung zu nehmen.

Vom Horizont her volle Lasur von Roth, Rothgelb, Gelb, sanft über das Grün verlaufen lassen.

Trocknen lassen.

Wolken: Scharf und bestimmt aufzeichnen mit Transparentschwarz + Neapelroth oder mit gebrannter Terra di Siena, in der Totalform.

Trocknen lassen.

Die durchleuchteten Lichter aufhöhen mit Weiss + Gelb oder Weiss + Rothgelb.

Cirrusgewölk: Weiss + Gelb in dünnster Medienschicht auf das Blau.

Trocknen lassen.

Lasur der Wolken: Feurig, warm. Die Unterlage der blauenden Medien in den Schattenpartieen und in dem grauen Segment des Horizonts wird mit dunkler Lasur angefertigt.

Trocknen lassen.

Blauende Medien mit Schwarz + Weiss oder mit Lichtfarbe, Ocker + Weiss aufgeschummert und nachdem sie getrocknet sind, das Ganze mit wärmender Lasur zusammengetönt. So ist der ganze Himmel ein für allemal als Hellstes, innerlich Durchleuchtetes, Körperloses von dem übrigen, festkörperlichen und dunklen Theil der Landschaft unterschieden.

Ferne: Sehr präcis dunkelblaugrau untertuscht und auf das Trockne die Medienschicht derselben Farbe, mit welcher die blauende Schicht des Lufthorizonts hervorgebracht ist, aufgeschummert.

Nähere Ferne und Mittelgrund: Graue Formenvorbereitung sehr verschwommen und ohne Tiefen.

Trocknen lassen.

Localfarbelasur, schwachfarbig, aber mit präciser Formenzeichnung.

Trocknen lassen.

Duftig gemacht mit dem Duftton des Horizonts, nur dass, weil hier in der grösseren Nähe nicht mehr so dicke Medienschicht wirken soll, statt des Weisses mehr transparente Farbe in die Mischung kommt. Bestand z. B. der Duftton des Horizonts aus Weiss + Lichtocker und Neapelroth, so wird hier Weiss verringert und statt des Lichtockers z. B. Goldocker oder Dunkelocker genommen.

Vordergrund: Deckend, etwas zu hellfarbig aufmodellirt. Lichter sehr hell eingesetzt, unter Umständen mit hochdeckender Lichtfarbe der Luft + wenig Localfarbe.

Lasur des Vordergrundes: Volle Localfarbelasur. Schatten mit lichtabsorbirendem Schwarz + Lack oder mit Mumie neutral gemacht, so dass die intensivfarbigen Lichter stärker werden.

Bäume, über die Luft gehend: Transparenzen mit Localfarbe, gewärmt durch Terra di Siena, auflasirt. Schatten und nicht transparente Dunkelheiten mit Braunviolet verdunkelnd vorbereitet. Von vorn kalt beleuchtete Laubpartieen mit Schwarz + Lichtocker oder Schwarz + Neapelgelb aufgehöht, dann lasirt mit transparenter Localfarbe: Grünspan + Schwarz und Braun, oder grüne Erde + Schwarz und Terra die Siena.

Stämme: Graubraun untertuscht, die Rinde mit Umbra + Weiss, oder Umbra, Schwarz und Weiss aufmodellirt.

Randlichter: Lichtfarbe des Himmels. Die Localfarbelasur oder deckende Localfarbe mit etwas Roth oder Braunroth gewärmt.

Allgemeine harmonisirende Generaltönung.

Claude.

Tabelle II.

Von vorn beleuchtete milde Localfarbenstimmung. Gedeckte Sonne. Blaue glänzende Luft mit weissen und grauen Wolken.

Grund: Graubraune Deckfarbe.

Blaue Luft. Unterlegung: Zenithnähe, sehr hell und stark impastirt, Blauschwarz + Weiss.

Uebergang: Grüne Erde, etwas Lichtocker + Weiss.

Horizont: Neapelroth + Weiss.

Lasur: Vom Zenith her mit starker Schicht von Ultramarin, nach dem Horizont zu dieselbe verdünnend. Am grauen Segment des Horizonts wieder etwas stärker in Schicht.

Blauende Medien des Horizonts: Mit Lichtocker + Weiss das graue Segment dünn übergangen. Die Medienschicht über den nächstfolgenden hellen Uebergang nach oben zu dünn verlaufen lassen.

Wolken: Mit Schwarz + Ocker und etwas Neapelroth, bestimmt modellirend, auf's Trockne aufgetuscht.

Lichthöhen der Wolken mit Weiss + Lichtocker, dünn über die Schatten, nach dem Licht zu allmählich höher in Schicht.

Warme Transparentschatten der Wolken mit Dunkelocker gewärmt. Kalte Schatten derselben, sowie das graue Segment am Horizont mit Blaugrau lasirt.

Cirrus: Neapelroth + Weiss in Medienschicht auf das Himmelblau getuscht.

Die ganze Luft mit schwachem warmem Firniss harmonisirt.

Aeusserste Ferne: Die Schatten blaugrau, sauber Formen zeichnend, die Lichter blass röthlichweiss (Weiss + Neapelroth und Schwarz) aufgehöht. Mit Blau lasirt, oder zuerst schwach röthlich und dann mit Blau. Medienschicht, wie im Grausegment des Himmels darüber. Nochmals lichtzerstreuend schwachblau lasirt.

Entfernterer Mittelgrund: Grün der Bäume aus Schwarz und grüner Erde formenvorbereitend untertuscht. Lichter: Grau aufgehellt, unter Hinzunahme von etwas Ocker.

Halbdeckend lasirt mit Schwarz + Lichtocker und etwas grüner Erde, so ergiebt sich die blauende Medienschicht im Schatten von selbst.

Wiesengrün: Hellgrünlichgrau unterlegt und mit grüner Erde oder Grünerde + Ocker lasirt.

Warme Erdfarben. Lichter: Mit Neapelroth, gebrannter grüner Erde + Weiss oder Lichtfarbe der Wolken gehöht.

Schatten: Neapelroth + Schwarz und Weiss vorbereitet. Mit gebrannter grüner Erde lasirt. Luftig gemacht mit Dunkelocker + etwas Hellocker. Den Luftton im Schatten, wo er zu blass geworden, wieder mit Schwarz und Neapelroth oder Schwarz und Ocker etwas getönt.

Näherer Mittelgrund. Das Grün der Bäume mit Schwarz + Terra di Siena in Form angetuscht, oder deckend mit Eisenviolet, Schwarz und Weiss.

Wiesengrün: Lichtocker, grüne Erde, oder Lichtocker + Schwarz, halbdeckend und ganzdeckend aufgehöht, das Licht sehr hell.

Sodann mit transparenter Localfarbe lasirt.

Stämme. Graubraun oder rothbraun, sauber zeichnend, getuscht. (In schlanken Bäumen besonders, aber auch in massigen wird immer das Astgerippe zuerst gezeichnet,

ehe die Blätter gemalt werden.) Dann mit Localfarbe + Weiss oder Lichtfarbe der Wolken formend gehöht.

Vordergrund. Helllocalfarbig aufgehöht, so dass der nachfolgenden Intensivlasur ein stark lichtreflectirendes Unterlager geschaffen ist. Lichter sehr hell mit Localfarbe + Wolkenlichtfarbe.

Volle Localfarbenlasur und sorgfältig zeichnende Lasur der intensivfarbigen Schatten. Die klaren, farblosen Tiefen zuletzt.

Ist für die kalten Farben des Vordergrundes der Leinwandgrund zu kühle Unterlage, so werden dieselben vor der halbdeckenden Formenmodellirung noch etwas wärmer unterlegt.

Wie man sieht, hat dieses Verfahren die grösste Aehnlichkeit mit dem altdeutschen. Nur giebt der Mittelton des Grundes allen Farben einen Halbdeckfarbencharakter, dessen grauröthlich gebrochener Schimmer vortrefflich die Localfärbung der römischen Campagna nachahmt.

Andere Landschafter, wie Fiammingo und Salvator Rosa, malten auf weit dunklerem Grund und hellten wohl die ganze Form zuvor mit Schwarz und Weiss auf, die Localfarbe in die Lasur verlegend. Sie wirken dann etwas weniger positiv localfarbig.

2. Niederländische Landschaftsmaler.

Die schönsten niederländischen Landschaften sind auf blaugrauen Mittelton gemalt. Es ist also in der Untertuschung der Schatten transparenter zu Werk gegangen, als bei den Vorigen. Auch die Aufhellung der Form ist dann mehr neutralgrau und neutralweiss geführt und die Localfarbe in die Lasur verlegt.

In Ferne und Mittelgrund sieht man halbdeckende graue Formenvorbildung mit Localfarbelasur. Im Vordergrund ist auf einem flünkernd hingetuschten Ton mit ungefährer Angabe der Tiefen das Formendetail helllocalfarbig, in den Lichtern mit vielem und hochgedecktem Weiss, aufgezeichnet und dann mit Localfarbelasur versehen.

So Ruysdael. Seine Absicht ist weniger auf plastische Formenmodellirung und Localfarbenpräcisirung, als auf einen Alles durchflünkernden Silberduft der Atmosphäre gerichtet.

Everdingen malt dem Claude le Lorrain ähnlicher, nur, dass sein warmer Grund dunkler ist. Daher seine Bilder oft etwas schwarz herauskommen.

Wynants. Gleichfalls neutralgraue Formenmodellirung in gleichmässigerem Impasto, als bei Ruysdael. Daher er oft in den Schatten den Ton verliert und etwas bunter wird. In seinen grösseren Bildern aber ausnehmend solid.

Molinaer. Ganz grau in grau durchmodellirend und mit schwacher Localfarbe kaum aus dem Grau herauslasirend.

Hobbema dagegen untertuscht die Form nachlässig mit Klarbraun auf hellgrauem Grund. Er setzt unverbundene weisse Lichter auf. Dann lasirt er mit Localfarbe, und so kommt es, dass ihm oft alle Mitteltöne fehlen. Daher er äusserst locker in der Formengebung ist, aber oft recht hübschen conventionellen, transparentbraunen Ton zeigt; wohl wegen seiner stark manierirten Unsolidität bewundern ihn nach Entschuldigung der eigenen Fahrlässigkeit instinctiv umschauende Moderne zeitweilig so sehr.

Spanische Schule.

Ebenso wenig Neues, aber weit weniger Interessantes, als die Niederländer des siebenzehnten Jahrhunderts, bieten die Spanier für die Erlernung rationeller Technik.

Ihre Malerei schliesst sich entweder ganz der Caraci'schen an — nur dass das Formengefühl und Wissen der Caraccesken ungleich höher steht — oder sie sind flüchtige Deckfarbenmaler und wissen dann ihren grauen Tönen durch einen feurig rothen Untergrund, den sie sogar hier und da zeigen, eine angenehme Wärme zu geben. So besonders Velasquez. Aber sein Fleisch im Silberton ist häufig manierirt grau. Andere, bei denen dieses nicht der Fall (Zurbaran) verfallen statt dessen leicht in's Ziegelrothe. Auf dunklerem Grund (Velasquez, Murillo) sind die Spanier solider im Colorit, selten aber erstreckt sich die Formengewissen-

haftigkeit über alle Theile des Bildes. Sie haben es nur zu oft mit dem Zeigen einer liederlich genug mit dem Ernst der Sache umgehenden Bravour zu thun und haschen nach modischer Geschicklichkeit. In dem Portrait des Papstes Pamfili von Velasquez (Gallerie Doria, Rom) sind mit erstaunlicher Kühnheit Lasuren mitten in Deckfarben frisch hineingefegt und, umgekehrt, Deckfarben in die Lasur.

Aber Lionardo's ernstem Spruch: Nur der habe Hoffnung, ein Künstler zu werden, welcher mit mannhafter Geduld sein Werk bis in's Kleinste zu vollenden trachte, folgt dieses Bestreben nicht nach.

Druck der Königl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz in Würzburg.

M. Pf

Chodowiecki's, Daniel, Sämmtliche Kupferstiche. Beschrieben, mit historischen, literarischen u. bibliographischen Nachweisungen der Lebensbeschreibung des Künstlers u. Registern versehen von Wilh. Engelmann. Mit 3 Kupfertaf.: Copien d. seltensten Blätter d. Meisters enth. gr. 8. 1857. 11.—

— Nachträge und Berichtigungen zu Daniel Chodowiecki's Sämmtlichen Kupferstichen. Beschrieben von Wilh. Engelmann. (Aus dem Archiv für die zeichnenden Künste. V. Jahrg. 1859 besonders abgedruckt.) gr. 8. 1860. —.60

Dütschke, Hans, Antike Bildwerke in Oberitalien. Beschrieben von etc. 5 Abtheilungen. (Abth. III—V mit Unterstützung der Centraldirektion des k. deutschen archäologischen Instituts.) 8. 1874—82. 34.60

I. Abth.: Antike Bildwerke des Campo Santo zu Pisa. 1874 . . . . . 3.—
II. „ Zerstreute antike Bildwerke in Florenz. 1875 . . . . . 7.—
III. „ Antike Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz. 1878 . . . . . 5.—
IV. „ Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona und Mantua. 1880 . . . 8.60
V. „ Antike Bildwerke in Vicenza, Venedig, Catajo, Modena, Parma, Mailand. 1882 . . . . . 11.—

Gaedertz, Theod., Adrian van Ostade. Sein Leben und seine Kunst. 8. 1869. 3.—

— Hans Holbein d. Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer. Mit d. Abbild. d. Darmstädter u. Dresdner Madonna. Lex. 8. 1872 1.50

— Rubens u. die Rubensfeier in Antwerpen. 8. 1878. 1.50

— Hans Memling und dessen Altarschrein im Dom zu Lübeck. Mit einem Plane des Altarschreins. gr. 8. 1883. 3.—

Ludwig, Heinrich, Kleine Gelegenheitsschriften. 1. Heft: Petroleumfarben und sogenannte Harzölfarben. 8. 1892. —.60

— — 2. Heft: In Zimmerluft nassbleibendes, an der Sonne verdunstendes Petroleum. 8. 1892. —.60

— — Die Technik der Oelmalerei im Auftrag des Kgl. Preussischen Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten verfasst in zwei Theilen. 8. 1893. geh. 7.—
geb. 8.50

Erster Theil: Die optischen Besonderheiten der Oelmalerei. Mit 2 Figuren im Text und 6 Tafeln in Mappe.

Zweiter Theil: Die materielle Dauerhaftigkeit der Oelmalereien. Mit 5 Figuren im Text.

Die Theile werden einzeln nicht abgegeben!

Maspero, G., Aegyptische Kunstgeschichte. Deutsche Ausgabe bearbeitet v. Georg Steindorff. Mit 315 Abbildg. i. Text. 8. 1889. geh. 9.—
geb. 11.—

Overbeck, Johannes, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken dargestellt. Vierte im Vereine mit August Mau durchgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 30 grösseren zum Theil farbigen Ansichten u. 320 Holzschn. im Texte, sowie einem grossen Plane. Lex.-8. 1884. geh. 20.—
geb. M. 22.70

Schreiber, Th., Apollon Pythoktonos. Ein Beitr. z. griech. Religions- u. Kunstgeschichte. Mit 2 Tafeln in Lichtdr. 8. 1879. 4.—

— Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom beschrieben. Herausgeg. mit Unterstützung der Centraldirection d. deutschen archäolog. Instituts. Mit 3 Holzschn. u. 1 Plan. gr. 8. 1880. 8.—

Schreiber, Th., Die Hellenistischen Reliefbilder. Mit Unterstützung des Kgl. Sächs. Ministeriums des Cultus u. öffentlichen Unterrichts u. d. philolog.-histor. Classe der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften herausgegeben und erläutert. 112 Tafeln in Heliogravuren nach den Originalen mit einem illustrirten Textband. Folio.

Bis jetzt erschienen:
Lieferung 1—9, enthaltend Tafel I—XCI.

Ausgabe auf Kupferdruckpapier à Lfg. 20.—
„ „ chinesisch. Papier à Lfg. 30.—

Das Werk wird 11 Lieferungen umfassen.

Schubring, Jul., Histor. Topographie v. Akragas in Sicilien während der klass. Zeit. Mit 2 unedirten Karten. 4. 1870. 7.—

Stark, Karl Bernh., Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. gr. 8. 1880. geh. 10.50
geb. 12.—

Strube, Carl, Studien über den Bilderkreis von Eleusis. 8. 1870 2.25

— Suppl. z. d. Studien über den Bilderkreis von Eleusis. Hrsg. v. H. Brunn. Mit 3 lithogr. Taf. gr. 4. 1872. 4.—

Weber, Georg, Allgemeine Weltgeschichte. Zweite Auflage unter Mitwirkung von Fachgelehrten revidiert und überarbeitet. Nach des Verfassers Tod durchgesehen und fortgesetzt von Dr. Friedrich Weber. 16 Bände und 4 Registerbände. gr. 8. Geheftet 123.—
einfach gebunden 147.—
elegant „ 161.—

1.	Band:	Geschichte des Morgenlandes. 1882	7.—
2.	„	Geschichte des Hellenischen Volkes. 1882	7.50
3.	„	Römische Geschichte bis zu Ende der Republik u. Geschichte d. alexandrinisch-hellenischen Welt. 1883	7.50
4.	„	Geschichte des Römischen Kaiserreichs, der Völkerwanderung und der neuen Staatenbildungen. 1883	7.—
5.	„	Geschichte des Mittelalters. 1. Teil. 1883	6.—
6.	„	Dasselbe. 2. Teil. 1884	7.—
7.	„	Dasselbe. 3. Teil. 1884	7.50
8.	„	Dasselbe. 4. Teil. 1885	7.50
9.	„	Geschichte der Völker und Staaten im Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit. 1885	7.50
10.	„	Das Zeitalter der Reformation. 1886	8.—
11.	„	Geschichte der Gegenreformation und der Religionskriege. 1886	9.—
12.	„	Die Zeit der unumschränkten Fürstenmacht im 17. u. 18. Jahrh. 1887	7.50
13.	„	Das Zeitalter der Reformen und Revolutionen. 1888	8.—
14.	„	Geschichte des 19. Jahrhunderts. 1. Abt. 1888	8.—
15.	„	1. Teil. Dasselbe. 2. Abt. 1889	6.—
„	„	2. „ „ 3. „ Mit dem Porträt des Verfassers. 1889	6.—
		Einband per Band einfach	1.25
		„ „ „ elegant	2.—
Register		I. z. Band 1—4. Geschichte des Altertums. 1883	1.50
„		II. z. Band 5—8. Geschichte des Mittelalters. 1885	1.50
„		III. z. Band 9—12. Geschichte der neueren Zeit. 1887	1.50
„		IV. z. Band 13—15. Geschichte der neuesten Zeit. 1890	1.50
		Einband per Register einfach	1.—
		„ „ „ elegant	1.50

Wustmann, Gustav, Apelles' Lebeu und Werke. 8. 1870. 2.25

Druck der kgl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz in Würzburg.